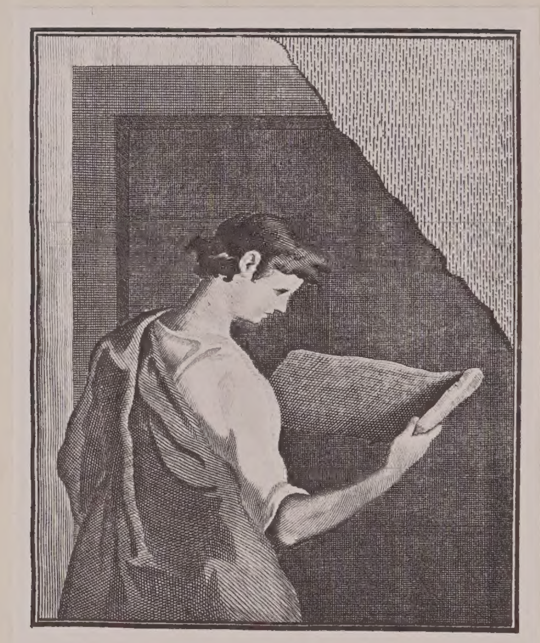












GALERIE HERVORRAGENDER GEMÄLDE

ERSTER MEISTER

DES XIV.—XVIII. JAHRHUNDERTS.





Nr. 45. Bartolomé Estéban Murillo.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.

KATALOG

EINER

GALERIE HERVORRAGENDER GEMÄLDE

ERSTER MEISTER

VORWIEGEND

DER ITALIENISCHEN, SPANISCHEN UND DEUTSCHEN SCHULEN DER RENAISSANCEZEIT

UND

DER NIEDERLÄNDISCHEN SCHULEN DES XVII. JAHRHUNDERTS.

VERSTEIGERUNG ZU KÖLN

DEN 5. UND 6. NOVEMBER 1901,

NACHMITTAGS 3 UHR PRÄCISE,

DURCH

J. M. HEBERLE (H. LEMPERTZ' SÖHNE)

BREITESTRASSE 125—127.

BEDINGUNGEN SIEHE UMSTEHEND.

BESICHTIGUNGSTAGE: SAMSTAG DEN 2., SONNTAG DEN 3. UND MONTAG DEN 4. NOVEMBER 1901.

KÖLN, 1901

DRUCK VON M. DUMONT SCHAUBERG.



Bedingungen.

ie Galerie ist in Köln in den Ausstellungsräumen der Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Breitestrasse 125—127 zur Besichtigung ausgestellt:

Samstag den 2., Sonntag den 3. und Montag den 4. November 1901.

Nur den mit Katalogen oder Eintrittskarten versehenen Personen ist die Besichtigung der Sammlung und Beiwohnung der Versteigerung gestattet. Den Besuchern wird bei der Besichtigung und Untersuchung der Gemälde die grösstmöglichste Vorsicht empfohlen, damit kein Gegenstand beschädigt werde. Jeder hat den auf diese Weise angerichteten Schaden zu ersetzen.

Der Verkauf geschieht gegen **baare Zahlung.** Ausser dem Steigpreise hat der Ansteigerer das gewöhnliche Aufgeld von 10% per Nummer zu entrichten. Die Gemälde werden in dem Zustande verkauft, worin sich solche befinden. Nachdem durch die Ausstellung dem Publicum Gelegenheit geboten, sich über den Zustand etc. der Gemälde genau zu unterrichten, kann nach geschehenem Zuschlage **keinerlei Reclamation** berücksichtigt werden.

Sollten durch einen Zuschlag bei erfolgtem Doppelgebote Meinungsverschiedenheiten sich entwickeln, so wird augenblicklich der Gegenstand von Neuem ausgesetzt.

Die Ansteigerer sind gehalten, ihre Ankäufe **nach jeder Vacation in Empfang zu nehmen und Zahlung dafür incl. des Aufgeldes von 10% per Nummer sofort an den Unterzeichneten zu leisten,** widrigenfalls die angesteigerten, nicht in Empfang genommenen Gemälde auf Kosten und Gefahr des Ansteigerers wieder zum Verkaufe ausgestellt werden. Die Aufbewahrung bis zur Abnahme und Bezahlung geschieht mit möglichster Sorgfalt, **jedoch auf Gefahr des Ansteigerers.**

Köln, im October 1901.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne).





Vorwort.

Die Sammlung von Bildern, vornehmlich der Renaissancezeit und der niederländischen Schulen des XVII. Jahrh., die in dem vorliegenden Katalog beschrieben ist, wurde von mehreren Kunstfreunden mit Unterstützung der ersten Kenner und Forscher durch viele Jahre hauptsächlich in Italien gesammelt, mit Ausnahme einiger Niederländer und namentlich des Murillo. Zum grössten Theile sind die einzelnen Werke erworben aus bestem venezianischem und vicentiner Privatbesitz (Galleria Trissino, Reste der Galerie des Federigo Querci nobile della Rovere, die ehemals im Palazzo Contarini sich befand, Galerie des Palazzo Schiavone etc.). Theilweise sind sie entdeckt und gefunden in italienischen Familien des Mittelstandes, einige und zwar mehrere der besten bei kleineren Händlern, die ihren Werth nicht erkannt. Alle Bilder, die übermalt erschienen, wurden durch das Pettenkofer'sche Verfahren regenerirt, und die wenigen Restaurationen, die nothwendig erschienen, sind von sachverständiger Hand in pietätvollster Weise ausgeführt. Im Allgemeinen ist aber auf eine Restaurirung der Gemälde von den Besitzern verzichtet worden, und befindet sich der weitaus grössere Theil der Sammlung in dem ursprünglichen Zustande.

Eine stattliche Anzahl der Bilder ist signirt. Bei den meisten dieser Bilder dürfte die Signatur nicht anzuzweifeln sein. Bei dem grossen Giorgionebilde, das die Bezeichnung „Zorzonus Castrofranghi“ trägt, ist die Frage, trotzdem dem Schreiber dieser Zeilen, der im Auftrage der Besitzer die Abfassung und Redaction des Katalogs besorgte, die Signatur echt erscheint, jedenfalls eine offene; denn wir besitzen keinen signirten Giorgione; daher ist es auffällig, dass nur dieses Bild den Namenszug des Künstlers trägt. Jedoch muss ich bemerken, dass ich in venezianischem Besitz ein gänzlich ruinirtes Portraitbild gesehen, auf dem die gleiche Signatur zu finden war.

Die Bilder sind grossentheils vor längeren Jahren nach Deutschland gebracht worden (Moroni, Piombo, Tintoretto, Murillo etc.); der Rest ist oft unter den grössten Schwierigkeiten aus Italien ausgeführt worden.

Für die Venetianer Meister sowie für die Norditaliener waren uns noch sehr viele Urtheile von **Morelli** (Lermolieff), dem unbestritten grossen Forscher und Kenner, die maassgebenden, der eine grosse Anzahl der besten Werke seiner Prüfung unterworfen. Aber auch andere Kenner wurden zu Rath gezogen, speciell hat noch **Antonio della Rovere** in dankenswerthester Weise die Expertise unterstützt, wie es auch die hervorragendsten deutschen Kunstgelehrten gleichermaassen sowohl für die Italiener wie für die Deutschen und Niederländer gethan haben. Die gegebenen Gutachten sind theils wörtlich in dem vorliegenden Katalog wiedergegeben; in strittigen Fällen ist der Name im Katalog gewählt worden, der von der Mehrzahl der Rathgeber gebilligt wurde; jedoch sind die abweichenden Ansichten in der Kritik oft unter Angabe der Gründe erwähnt.

In ihrer Zusammenstellung dürfte die Sammlung, was speciell die Werke der Norditaliener anbelangt, wohl eine der bedeutendsten sein, die seit langer Zeit auf den Markt gelangt.

Die **Venetianer** finden wir durch die Muranesen, durch **Tizian, Giorgione, Girolamo da Udine, P. Veronese, Tintoretto, J. und L. Bassano** auf das Beste vertreten; die anderen Italiener zählen Namen unter sich wie: **Allegretto Nuzio, Mantegna, A. da Forli, Gentile Fabriano, Seb. del Piombo** (wenn man ihn nicht zu den Venezianern rechnen will), **Moroni, Buonconsiglio, Ribera** u. s. w. — Aber auch die **Niederländer** und **Vlamen** sind durch treffliche und hervorragende Werke repräsentirt: **H. de Bles, J. Hemessen, J. de Bray, S. Ruisdael, J. S. Ruisdael, Ph. de Champaigne, van Dyck, du Jardin, J. Fyt** und der kunsthistorisch interessante **Marienhof** sind hier in erster Linie zu nennen. **Deutsche, Franzosen** und **Spanier** sind numerisch geringer: der herrliche Antonius des **Murillo,** das Portrait des **Velazquez,** das Ecce Homo des alten **Kranach** und die grosse Landschaft des **Claude Lorrain** sind am bemerkenswerthesten, falls nicht der Johanneskopf, der bisher unter dem Namen des **Solario** gegangen, doch nicht einen deutschen Meister zum Schöpfer hat.

Auch die beiden Sculpturen und die interessante **Initialen-Sammlung** dürften das Interesse der Kenner und Käufer in hohem Grade erregen und auch verdienen.

Was das Sujet der Bilder anbelangt, so ist das Portrait in wirklich allererster Weise vertreten, dann die Landschaften und die Darstellungen aus der hl. Legende; aber auch das Genre ist, wenn auch der Anzahl nach gering, den besten Qualitäten nach vorzufinden, so dass die Sammlung nicht einen einseitigen Eindruck gewährt, sondern von dem feinen hervorragenden Geschmack ihrer Besitzer ein ehrendes Zeugnis ablegt.

Dr. N.



Die italienischen Schulen.

C. Giotto oder Schule

(gegen 1300).

1 **Reise=Altärchen der Familie Moro.**

Dreitheiliger kleiner Altar, ehedem im Besitze der Paduenser Familie Moro, deren Wappen sich auf der Aussenseite der Seitenflügel öfters wiederholt. Mittel- und Seitentheile von gothischen Spitzbogen eingeschlossen.

Holz, spitzbogig. Höhe 60, Breite aufgeschlagen 75 Cent.

„Mitteltheil: Christus am Kreuz, die Aufschrift INRI oberhalb des Kreuzes, nicht an ihm selbst. Die Füsse des Heilandes, charakteristisch für die Frühe der Zeit, sind nicht übereinander gekreuzt, sondern stehen nebeneinander auf einem Brett. Unten links am Kreuze Kriegsknechte zu Pferde, mit Lanzen bewaffnet; der eine bläst auf der Tuba, ein anderer trägt eine rothe Standarte mit der Aufschrift: S. P. Q. R. Vor den Kriegsknechten steht eine Gruppe lästernder Juden. Auf der rechten Seite Gruppe der Heiligen: Maria lehnt ohnmächtig in den Armen der hl. Frauen; Johannes und ein anderer Jünger heben die Hände zum Gebet. Hinter den Heiligen zwei anbetende Männer zu Pferde, wahrscheinlich die Donatoren des Altars. Das Kreuz umschweben Engel, die das Blut der Wunden in Kelchen auffangen; auch oberhalb des Kreuzes schweben anbetende Engel. Am Mitteltheil und den Seitentheilen zwischen der Umrahmung und den gothischen Spitzbogen die Symbole der vier Evangelisten. Auf den Seitentheilen in drei übereinanderstehenden Feldern je sechs Apostel.

Als Farbe häufig angewandt ein brennendes Roth, ein dunkleres Roth und ein tiefes Blau; der Hintergrund ist schwarz, die Umrahmung roth.

Zweifellos stammt das Altärchen aus einer sehr frühen Zeit. Ganz abgesehen von der Technik deutet hierauf die Inschrift oberhalb des Kreuzes hin, die nebeneinanderstehenden Füsse des Heilandes und die Namen der Heiligen, die die Schriftzüge der Zeit um 1300 aufweisen. Gleichermaassen, man könnte sagen, das Selbstverständliche der Erscheinung der Engel, die nicht etwa, wie später, von oben herabschweben, sondern dicht über den Häuptern der Menschen sich befinden, gewissermaassen als ein nothwendiger Bestandtheil des Kreuzigungs-Actes.

Ebenso ist die Farbenscala die der Giottozeit; besonders sei auf das leuchtende Roth aufmerksam gemacht, das man bei Giotto häufig findet. Auch die Modellirung der Gestalten und Köpfe ist die des Giotto und seiner unmittelbaren Schüler. Obwohl schon Ansätze zur Individualisirung vielfach vorhanden sind (so z. B. im Antlitz der Maria), so überwiegt doch das Typische. Auch das, wie Burckhardt sagt, Reizlose, aber nicht Unangenehme der Giotto'schen Köpfe kann man auf dem Altar constatiren. Freilich machen die betenden Reiter eine Ausnahme; sie sind entschieden Portraits, wenn auch noch unvollkommene Portraits, und auch für solche einzelne Portraits finden wir Analogieen bei Giotto.

Ein so frühes Bild einem ganz bestimmten Meister zuschreiben zu wollen, ist fast eine Unmöglichkeit. Die Schule freilich ist unverkennbar; den Meister können wir nur errathen. Wenn wir trotzdem annehmen möchten, dass die Tafeln von der Hand des Giotto gemalt sind, so geschieht es, weil unser Bild eine ganz unverkennbare Aehnlichkeit mit Giotto's »Martyrium des hl. Petrus« in der Sacristei der Peterskirche aufweist und mit der »Kreuzigung Petri«, die sich ebenda befindet. Die Gruppirung ist fast ganz die nämliche, der Typus der Engel, die Stellung der anbetenden Frauen, die Kriegsknechte und selbst die Pferde sind fast die gleichen. Noch mehr aber stimmt die Kreuzigung in der Unterkirche zu Assisi mit unserer Kreuzigung überein: der Christus zeigt dieselbe Haltung, die Andeutung des Schmerzes zeigt sich hauptsächlich in dem Muskelkrampf der angenagelten Hände und Füsse, während das Antlitz keine Spur davon trägt. Die blutauffangenden Engel sind die Engel unseres Bildes, und die Figur der Maria, die allerdings auf dem Bilde in Assisi auf dem Boden liegt, ist die gleiche.

Ob nun aber Giotto oder einer seiner unmittelbaren Schüler (Giottino, Taddeo Gaddi, Maso di Banco, Giovanni da Milano, Francesco da Volterra, Spinello Aretino etc.) das Altärchen gemalt, ein unbedeutender Meister war es sicher nicht. Das zeigt uns das Werk selbst, und ferner ist dafür ein Beweis, dass es für die Familie Moro gemalt wurde, die sicherlich keinem Unbekannten den Auftrag ertheilt haben wird.“

Frühe umbrische Meister

Allegretto Nuzio

(1330--1412).

2 **Marien=Altar.**

Dreitheilig, mit bedeutend höherem Mitteltheil, auf Goldgrund gemalt. Die Altarkrönung noch gothisch, aber schon mit zur Renaissance überführender Pasticcio-Ornamentirung mit reichem Blattwerk.

Höhe des Mitteltheils 214, Breite 71 Cent. Höhe der Seitenflügel je 149, Breite 64 Cent.

„Mitteltheil: Thronende Madonna mit dem Kinde auf dem Schoosse. Die Madonna — in blauem Mantel und dunklem Untergewand — hält mit beiden Händen das weissgekleidete Christuskind, das die Rechte segnend erhebt, während es in der Linken einen Stieglitz hält. Die Heiligenscheine sind noch ganz archaistisch. Zu Füssen der Jungfrau vier musicirende Engel.

Aus der Altarverkleidung blickt Christus als »Ecce Homo« herab. Unten am Altar auf Goldgrund die Inschrift: »Ave Maria gratia plena, dominus tecum.«

Linker Seitenflügel: Die Apostel Petrus und Paulus, ebenfalls auf Goldgrund; Petrus hält Buch und Schlüssel, Paulus Buch und Schwert.

Rechter Seitenflügel: Jugendlicher heiliger Quintin, den Nagel haltend, und der heilige Johannes d. T. in härenem Gewande mit Hirtenstab und Pergamentrolle, auf der »Ecce Agnus Dei« steht.

Der Altar, der aus Fanano, einem Städtchen an der Grenze zwischen Toscana und Modena stammt, ist eine Arbeit, deren Entstehungszeit man in die Zeit des Aufenthalts des Allegretto in Florenz setzen muss. Die Maltechnik und die Composition sind durchaus die der Umbrier vor Gentile da Fabriano, dessen Bild unserer Sammlung (No. 3) dies zur Evidenz beweist. Dieselbe Schule, dieselbe Technik, dieselben Motive; aber wie weit hat doch schon Gentile seine Vorgänger überholt!

Man kann mit Recht annehmen, dass Allegretto Nuzio, der Lehrer des Gentile, der Meister des Altars ist. Das frische, etwas rohe Colorit mit seinen eigenthümlichen rosigen Tönen deutet auf ihn hin; desgleichen die Zierlichkeit der einzelnen Gestalten, in deren Entwurf er sich als, freilich noch unvollkommener Vorgänger des Gentile zeigt. Ganz besonders sei in dieser Beziehung auf die reizenden Engel hingewiesen, die schon sehr an die Arbeiten des Schülers erinnern. Von Nuzio besitzt der Vatican eine heilige Ursula und einen heiligen Michael und die Kathedrale von Macerata eine Madonna, die die gleiche Technik und eine ganz ähnliche Auffassung bekunden wie unser Altar."

Gentile da Fabriano

(1360—1440).

3 **Der hl. Georg. Seitenflügel eines Altars.**

Der Heilige, in ganzer Figur en face, in Rüstung, eine rothe Fahne haltend. Gepunzter Goldpanzer, das Schwert mit goldenem Griff. Die Rechte ist wie zum Segnen erhoben, in der Linken hält er die Fahne. Der Heilige ist ein blonder Lockenkopf mit zartem, fast jungfräulichem Gesicht mit braunen mandelförmigen Augen. Die Gestalt ist von einem langen weissen Hermelinmantel umhüllt. Der Nimbus noch ganz archaistisch. Goldgrund in einem gothischen Bogen. Fahnenstange, Schwertgürtel, Schwert und Rüstungsspannen hochreliefirt in Pasticcio mit Goldaufhöhung.

Längliche Holztafel. Höhe 95, Breite 30 Cent.

„Die Schule, aus der das köstliche Bildchen stammt, sowie die Zeit, in der es entstanden, sind unschwer zu bestimmen. Der ganze Charakter deutet auf die Umbrische Schule zu Anfang des XV. Jahrh. Die Hauptvertreter derselben waren: Ottaviano Nelli, Allegretto Nuzio, Lorenzo da S. Severino und Gentile da Fabriano. Allen gemeinsam ist eine gewisse Zartheit und Liebenswürdigkeit der Auffassung, eine Liebenswürdigkeit, die in Gentile ihren Höhepunkt erreichte und von ihm auf seinen grossen Schüler Jacopo Bellini überging.

Für Nuzio ist unser Bild zu spät. Er steht noch zu sehr unter archaistischem Einfluss, als dass er die Autorschaft für sich in Anspruch nehmen könnte. Auch die Malweise des Nelli ist eine andere. Seine Madonna in S. Maria Nuova zu Gubbio zeigt einen grossen Zug, aber ihr fehlt das Schmachtende, Weltverlorene und Weltentrückte unserer Tafel. Am ehesten kämen Lorenzo da S. Severino und Gentile da Fabriano in Betracht. Von dem erstern sind authentisch die gemeinschaftlich mit seinem Bruder gemalten Fresken in S. Giovanni zu Urbino, die sich von den Werken der älteren Umbrier durch die schärfere Charakteristik des Ausdrucks vortheilhaft unterscheiden. Von Gentile stammt das schöne Bild der Krönung Mariä in der Brera und die Anbetung der Könige in der Akademie zu Florenz unzweifelhaft her. Wenn wir uns für Gentile und nicht für Lorenzo entscheiden, so geschieht das aus folgenden Gründen: Gentile war der liebenswürdigste und anmuthigste Maler der Umbrier, man möchte sagen, ein directer Vorgänger des Perugino. Am besten wird seine Künstlerart durch Burckhardt's treffliche Worte bezeichnet: »Statt sich dem Charakteristischen, Wirklichen, Individuellen schrankenlos hinzugeben, geht Gentile's reine Jünglingsphantasie in das Schöne und Holdselige und schafft eine bis zum Wunderbaren (auch durch äussere Mittel der Pracht, z. B. Goldaufhöhung) gesteigerte Wirklichkeit. Es gibt wenige Bilder, bei deren Entstehung sich die Darstellung einer idealen Welt für den Künstler so ganz von selbst verstand, wenige, die einen so übermächtigen Duft von Poesie um sich verbreiten.« Diese Charakteristik nun trifft vollkommen auf unser Bild zu. Der seelenvolle, träumerische, weltverlorene Ausdruck des holden Jünglings, die Anmuth und Grazie der Körperhaltung, die Liebenswürdigkeit der Auffassung des kriegerischen Heiligen, alles deutet auf den reizvollsten und schwärmerischsten der frühen umbrischen Meister, auf Gentile hin. Nur der naiv mystische Poet der Schule kann es gemalt haben, der Künstler, der so lieblich zu malen wusste, dass Rogier van der Weyden, durch seine Anmuth bezwungen, ihn für den grössten der italienischen Maler erklärte. Mit voller Bestimmtheit darf behauptet werden dass unser S. Giorgio ein authentisches Werk des Gentile da Fabriano ist."

Schule von Padua

Andrea Mantegna

(1431—1506).

4 **Kopf des jugendlichen Evangelisten Johannes. — Portraitstudie.**

Johannes als Jüngling in rothem Lockenkopf, mit rothem Bart, schwarzer Gewandung und rothem Ueberkragen. Er blickt, thränenden Auges, um den todten Heiland klagend, den Beschauer an. Brustbild. Ausschnitt aus einem grösseren Bilde, wahrscheinlich aus einer Kreuzabnahme.

Holztafel. Höhe 44, Breite 32 Cent.

„Der Kopf ist entschieden kein componirter, sondern ein Portrait. Die Modellirung des Gesichtes und die Structur der Nackenparthie sind ganz hervorragend. Besonders hervorzuheben sind die meisterhaft ausgeführten Augen, die energisch zusammengezogenen Augenbrauen und die Nasenparthie. — Dass das Bild von einem frühen Paduenser Meister gemalt, dürfte kaum anzuzweifeln sein: das Herbe und die Strenge des Ausdrucks, die Grösse der Auffassung, der starke Realismus ist keiner Schule des Quatrocento so zu eigen, wie der Paduaner. Im Faltenwurf des Kragens ist das eifrige Studium antiker Muster unverkennbar. Zunächst muss man an den Begründer der Schule, an Squarcione, denken; aber sowohl gegen ihn, als gegen den Gregorio Schiavone, seinen ihm am nächsten stehenden Schüler, spricht die Wucht der Auffassung und die grosse Pinselführung.

Beide vernachlässigten über der Ausführung der Details die Gesammtwirkung. — So bliebe von diesen frühen Paduensern Mantegna übrig und zwar der ganz junge Mantegna, der noch vollkommen unter Squarcione's Leitung steht, aber doch schon die Löwenklaue des Genius zeigt. — Das Bild muss aus der Zeit kurz vor der der Eremitaner-Fresken stammen. Einzelne Köpfe, so der des hl. Jacobus aus dem Gang zur Richtstatt, zeigen, speciell in der Behandlung der Haar- und Stirnfalten, ein und dieselbe Hand. Auch der Kopf des Kriegers auf der Verurtheilung des Jacobus deutet auf unsern Johannes, speciell der Ausdruck der Augen und abermals die Behandlung der Stirnfalten stimmen überein. — Vor Allem aber wird kein anderer Paduaner Meister eine derartige Macht und Wucht in einem einzelnen Kopf zu concentriren verstanden haben, als Mantegna. Zum Ueberfluss kommt hinzu, dass auch der Hintergrund mit den leichten Wölkchen echt mantegnesk ist."

5 **Silen auf dem Fass mit Liebesgöttern.**

Silen thront auf einem Fasse, das von Trauben haltenden Liebesgöttern umgeben ist. Silen beugt sich zu dem einen hernieder, die andern treten von rechts an ihn heran. Braun in Braun, mit Goldschraffirung.

Kleine Holztafel. Höhe 17, Breite 30½ Cent.

„Das Bildchen gibt ein reizendes kleines Idyll wieder, das augenscheinlich zu dem bekannten Bacchanal des Silen gehörte, von dem Mantegna selbst mehrere Blätter gestochen hat. Die eigenthümliche Schraffirung des Bodens deutet darauf hin, dass auch unser Bild als Vorlage zu einem Stich gemalt wurde. Dass es ein Werk des Mantegna ist, dafür sind die vorhandenen Blätter des Bacchanals der beste Beweis. Die Gestalt des Silen ist ganz die gleiche und auch die, nur dem Mantegna eigene, Zeichnung der Weinblätter mit drei anstatt mit fünf Spitzen finden wir wieder. — Das Bildchen wird zur Zeit des Triumphzuges entstanden sein; die Antike beherrschte damals den Mantegna vollkommen; der Einfluss des Squarcione machte sich auch bei ihm geltend. — Ein weiteres Merkmal für die Autorschaft des Mantegna ist die gerade bei seinen kleinen Tafeln so häufig vorkommende feine Modellirung der Füsse. Auch die Stellung der Liebesgötter deutet direct auf ihn hin; man vergleiche den einen ganz rechts stehenden Liebesgott auf dem Bacchanal mit der Kufe mit den unseres Bildchens; die Aehnlichkeit ist eine überzeugende.

Nach unserm Bilde hat Giov. Antonio da Brescia (1461—1509) ein Blatt gestochen, von dem Nagler schreibt, dass die Zeichnung durchaus die Art des Mantegna aufweise. Da nun Ant. da Brescia im Allgemeinen viel nach Mantegna gestochen und nach Bartsch, peintre-graveur, auch direct nach seinen Stichen copirt hat, so kann auch von unserm Bilde angenommen werden, dass es von dem grossen Paduenser herrührt."

Ansuino (Zuan) da Forli

(1500).

6 **Portrait eines älteren Edelmannes.**

Lebensgrosse Halbfigur, leicht nach rechts gewandt, der Kopf mit kleiner Drehung nach links, fast en face. Er trägt ein rothes Gewand mit blauem Uebergewande; am Halskragen und an den Aermeln schauen Spitzen reizvoll hervor. Der Kopf mit geistreichem tiefernstem Ausdruck, mit entschiedener Aehnlichkeit mit Michel-Angelo, mit leicht struppigem röthlichem, leicht melirtem Haar und Bart, ist ein wenig nach unten geneigt. Die Linke, die ein Tuch hält, umfast den rechten Arm. Bräunlich dunkler Grund.

Bezeichnet: *Z — F.* Leinwand. Höhe 75, Breite 57 Cent.

„Hochbedeutendes Bild des grossen Meisters, der ein Rivale des Mantegna war. Die Vornehmheit in der Auffassung der Zeichnung und der Farbengebung, die Vollendung im Ausdruck und der lebenswahren Wiedergabe machen das Bild, das unbestritten ein Werk des Meisters ist, zu einer seiner besten Schöpfungen. In der Technik gemahnt es an das berühmte Portrait im Museo Correr, das allerdings *A. F. P.* signirt ist.

Marco Zoppo

(1445—1498).

7 **Madonna mit dem Kinde.**

Die blondhaarige Madonna — Kniebild —, in rothem Gewande und blauem Ueberwurf, hält das mit rothem Röckchen bekleidete Jesuskind. Dasselbe steht auf einem weissseidenen, auf einer Balustrade liegenden Kissen. In der einen Hand hält es einen Stieglitz, die andere ist segnend erhoben. Im Hintergrunde Berglandschaft bei blauem Himmel mit leichten weissen Wölkchen.

Holztafel. Höhe 51, Breite 37 Cent.

„Das Bild zeigt viele Anklänge an die Paduaner: die herbe Auffassung der Madonna, die Landschaft mit den leichten Wölkchen, das antike Balustraden-Motiv, alles deutet auf die Schule des Squarcione hin. Für Mantegna kann das Bild nicht genommen werden; dazu ist es zu wenig frei und gross, zu wenig monumental gemalt. Am ehesten dürfte man es dem Marco Zoppo zuertheilen, einem Squarcione-Schüler, der später in Venedig gemalt hat und dort von den Muranesen und nachdem von den Bellini's beeinflusst wurde. Entschieden zeigt unser Bildchen im Antlitz der Madonna etwas Bellineskes, etwas typisch Venezianisches."

Frühe Schule von Siena

Unbekannter Meister

(1360—1380).

8 **Madonna mit dem Kinde.**

Die Madonna, auf Goldgrund gemalt, in rothem Gewande und blauem Mantel, hält das nackte Jesuskind, welches nach ihrer Brust greift. Nimbus der der früheren Zeit.

Holztafel. Höhe 53, Breite 33½ Cent.

„Die Art und Weise des Bildchens ist durchaus die der frühen Sienesen, etwa des Bartolo di Fredi oder des Andrea Vanni. Eine sorgfältige Technik mit fleissiger Beobachtung der Modellirung ist zu bemerken; darüber ist aber die Naturwahrheit etwas vernachlässigt. Der Einfluss der Pisaner Meister ist unschwer zu erkennen. Das ganze Bildchen wirkt ungemein reizvoll genrehaft."

Schule von Ferrara

Lorenzo Costa

(1460—1535).

9 **Adam.**

Adam, in Zweidrittel-Lebensgrösse, nackt, unter einem Feigenbaum stehend. Die linke Hand ruht auf der Brust, die rechte hält das Feigenblatt. Landschaftlicher Hintergrund mit Gebirgszug, ein Flussthal begrenzend. Zu den Füssen Adams ein Birkhuhn und ein Finke; weiter zurück ein Hirsch, eine davoneilende Hirschkuh und ein blätterloser Baum.

Schwere Holzplatte. Höhe 143, Breite 56 Cent. Geschnitzter Original-Holzrahmen, bemalt.

„Die Technik und die Composition des Bildes weisen unleugbar auf die Schule von Ferrara hin. Als Meister konnten in Frage kommen: Tura, Costa, Panetti oder Roberti.

Für einen Tura wird man das Bild bei näherer Betrachtung schwerlich halten. Der Act ist für ihn zu frei gemalt und zu richtig gesehen, die ganze Stellung und Haltung zu wenig conventionell. Man vergleiche seinen Sebastian zu Berlin oder sein Bild im Louvre mit unserem Bilde, so wird der Unterschied sofort offenbar. Das Schema der Hände und Ohren ist auch nicht das des Tura, sondern deutet auf einen andern Meister hin. Ebenso sind die feinen leichten Tempera-Lasuren dem Tura nicht eigenthümlich, auch die Landschaft zeigt einen andern Charakter als die des Tura (z. B. auf seiner »Flucht nach Aegypten«).

Dieselben Bedenken machen sich in erhöhtem Maasse gegen die Meisterschaft des Ercole Roberti geltend. Roberti hat vollkommen unter dem Einflusse der Paduenser, sowohl des Squarcione wie später auch des Mantegna, gemalt und einer weit strengeren und herberen Art gehuldigt, als unser Adam zeigt. Sein grosses Brera-Bild, die thronende Madonna, beweist, dass es von einem andern Sinne erdacht und von einer andern Hand ausgeführt wurde, einer schwereren, als die des Adamsmeisters war.

Panetti ist bei weitem zu wenig poetisch, um die Autorschaft für sich in Anspruch zu nehmen, und auch die für ihn charakteristischen Landschaften mit ihren grell beleuchteten Bergen stimmen nicht mit der Technik der Landschaft unseres Bildes überein.

Es käme also nur Lorenzo Costa in Frage. Costa huldigte zunächst als Schüler des Tura der Art seines Meisters und der des Mantegna, der alle Ferraresen dieser Zeit beeinflusste. Jedoch kam er schon früh nach Bologna und lernte hier den Francesco Francia kennen. Es ist ein alter Streit, welcher der beiden Meister auf den andern gewirkt hat. In der Maltechnik wird Francia von dem ihm anfänglich in dieser Hinsicht überlegenen Ferraresen viel angenommen haben, während Costa durch ihn viel von der Nüchternheit seiner Schule verlor und an der Poesie des Freundes sich so heranbildete, dass er einer der lieblichsten italienischen Meister geworden ist, wie vor allem seine Fresken in Santa Cecilia beweisen. Unser Bild dürfte in die erste Zeit von Costa's Aufenthalt in Bologna, etwa um 1490, fallen (vgl. sein Madonnenbild mit den Gestalten der Bentivogli in der 1488 gemalten Capella Bentivoglio). Noch ist nicht ganz die Herbheit der Ferraresen überwunden; das Antlitz des Adam zeigt eine herbe Lieblichkeit, auch der Act, speciell die Structur des rechten Armes weist auf Tura'schen Einfluss hin. Und trotzdem liegt schon der Zauber der Poesie des Francia über dem Bilde; die Landschaft, die Thiere, alles ist so naïv-fröhlich, dass es entschieden als Wirkung der neuen Eindrücke entstanden ist. Besonders zu bemerken ist weiter, dass die Landschaft einen directen Hinweis auf die Entstehung des Bildes zu Bologna gibt. Wir haben hier keine beliebig componirte Gegend vor uns, sondern das Renothal bei Bologna, das Costa so gerne als Hintergrund anbringt. Zum Ueberfluss sei noch auf die Modellirung des Ohres und der Hand hingewiesen, die vollkommen übereinstimmt mit dem Schema von Hand und Ohr, das Morelli als dem Costa eigenthümlich wiedergibt. Man darf mit Sicherheit das hochinteressante Bild für ein Werk des Costa und zwar für eine der besten Arbeiten des Meisters ansprechen."

Art des Francesco Raibolini, gen. Il Francia

(1450—1517).

10 **Männliches Portrait.**

Kopf eines barhäuptigen jugendlichen Feldherrn. Um den Panzer eine rothe Feldbinde geschlungen.

„Sicherlich ein Werk eines der Franciaschüler, vielleicht des Amico Aspertini. Das Bild, voraussichtlich eine Skizze zu einem Donatorenportrait, zeigt die Technik der Bolognaschule und zwar speciell die des älteren Francia; die kräftigere Färbung, ein Erwerb aus Costa's Bekanntschaft, und eine gewisse Nüchternheit im Ausdruck deuten auf ihn."

Schule von Vicenza

Giovanni Buonconsiglio, gen. Marescalco

(1497—1530).

11 **Die Grablegung Christi.**

Joseph von Arimathia und drei der Jünger sowie eine der heiligen Frauen legen behutsam und andachtsvoll den Leichnam Christi auf ein über einen Marmorquader ausgebreitetes Linnentuch.

Leinwand. Höhe 95, Breite 156 Cent.

„Ein treffliches Bild, das ganz und voll die Art der Vicentiner und speciell des Buonconsiglio zeigt. Die langgestreckten Figuren mit den vorzüglich modellirten Händen, die Farbenscala und die Strenge der grossgedachten Auffassung weisen auf ihn hin. Die Herbe ist ein Erbtheil der Paduenser, die Gruppirung und die Farben-Abtönung eines der Bellini. Die ehemals jedenfalls glänzenden Farben haben jetzt einen etwas stumpfen und grauen Ton angenommen, denselben Ton, den wir auf der Beweinung des Buonconsiglio in der Gallerie zu Vicenza finden. Und wie dieses Bild, gehört auch unser Bild der frühen Zeit des Meisters an. Seine Technik ist noch eine unvollkommene, herbere als seine spätere, wie wir sie auf dem Laurentiusbilde (Venedig, S. Giacomo) und seinem Christus (Venedig, S. Spirito) bewundern. — Hervorzuheben ist der wahrhaft sprechende Ausdruck der schmerzbewegten Gesichter, speciell der des Johanneskopfes."

Schule von Mailand

Andrea Gobbo Solario

(1448—1530).

12 **Johannis-Schüssel.**

Das Haupt des hl. Johannes, von reichem blondem Haare umwallt, ruht auf einer zinnernen Schüssel. Der Verwesungsgeruch hat mehrere Insecten herbeigelockt, die gierig die Blutstropfen aufsaugen. Im Hintergrunde eine brennendrothe geborstene Ziegelmauer, mit kahlem Gestrüpp bewachsen, und ein Stück blauen Himmels.

Holztafel. Höhe 44, Breite 35 Cent.

„Die Bestimmung des interessanten hochkünstlerischen Bildes war keine einfache und leichte und ist auch noch nicht voll entschieden. Auf den ersten Blick macht nämlich das Bild einen vollkommen deutschen Eindruck. Man könnte es für eine Arbeit des Altdorffer hauptsächlich wegen des Hintergrundes halten, oder des jungen Dürer; selbst einer oder der andere der Dürer-Schüler käme in Betracht, speciell Hans Hoffmann, der eine Vorliebe hatte, Insecten zu malen, auch J. Hoefnagel wurde in Bezug genommen. Am meisten aber gemahnt es an die Hand des Hans Baldung Grien, speciell die Mundparthie und die Lasuren im ganzen Gesicht zeigen wohl seine Art. Das Bild gilt daher bei mehreren anerkannten Autoritäten als Grien.

Die italienischen Forscher dagegen sprechen das Bild unbedingt der lombardischen Schule zu, und haben wir uns auch der Ansicht angeschlossen. Dafür spricht zunächst die grössere Weichheit in der Behandlung der Haare, die mit breitem Pinsel glatt gemalt sind und erst nachträglich durch Aufsetzen von Lasuren und Lichtern ihre charakteristische Form erhalten haben, eine Technik, die den Mailändern, speciell den directen und indirecten Lionardo-Schülern eigen ist. Und auch die Mundparthie, die freilich an Grien gemahnt, hat doch wiederum etwas, was jenem mit den Norditalienern, den Paduensern, den frühen Venezianern und Lombarden gemein ist. Ein Johanneskopf des Giov. Bellini auf seiner Beweinung in der Brera zeigt in der Mundparthie viel Aehnlichkeit mit unserm Kopf. — Die lombardische Schule nun hatte schon von Anfang an stark unter vlämisch-deutschem Einfluss gestanden; auf Foppa z. B. haben nicht nur die Paduaner gewirkt, sondern ebenso sicherlich die Eycks und ihre Schüler. Es war natürlich, denn Mailand stand stets mit Deutschland in regem politischem und Handelsverkehr. Die späteren Lombarden nun, die Lombarden zur Zeit des Solario, übernahmen von der früheren Generation das paduensisch-vlämische Erbe und brachten die Schätze hinzu, die sie in der Werkstatt des Lionardo gefunden hatten. Von den grossen Mailändern kommen nun für uns in Betracht: Boltraffio, Gaudenzio Ferrari und Solario, da Luini's Art doch eine wesentlich andere ist. Wenn wir uns für Solario entscheiden, so geschieht dies nicht, weil in Paris ein unserem ähnliches Bild unter seinem Namen geht — denn eine schlechte Nachahmung im Salute-Seminar zu Venedig gilt als Dürer und eine andere in Mailand als Lionardo —, sondern weil auch das eigenthümlich Deutsche, welches das Bild zeigt, am ehesten erklärt wird, wenn es Solario gemalt. Auf ihn haben nämlich nicht nur Lionardo direct und die Eycks durch die ältere Mailänder Schule indirect eingewirkt, sondern ganz direct auch noch Antonello da Messina, der wiederum selbst den vlämisch-deutschen Einfluss nie verleugnet hat. — Es sei auch auf das herrliche »Ecce homo« des Solario in der Sammlung Poldo Pezzoli zu Mailand verwiesen, in dem wir eine Grösse und Kraft finden, die in etwas auch in unserem Bilde zum Ausdruck kommt, eine herbe realistische Kraft, die gerade an die frühen Vlamen erinnert.

Wenn auch das Bild nicht die volle Farbenpracht zeigt, die mitunter dem Solario eigen, so bleibt es trotzdem ein die höchste Anerkennung erheischendes Werk. Vornehmlich die wunderbare Modellirung des Mundes und die feine Haarbehandlung zeigen neben der Grösse der Auffassung die Hand eines Meisters vom Range des Solario, eines grossen und strengen Künstlers. Scheibler sagt: „Es wurden ja mehrere niederländische (Massys) und deutsche Meister (siehe oben) genannt. Ich halte dagegen das Bild bestimmt für italienisch und finde Morelli's Bezeichnung »Andrea Solari« sehr einleuchtend."

Schule von Brescia

Giovanni Battista Moroni

(1500[?]—1578).

13 **Portrait eines Staatsmannes.**

In schwarzer pelzverbrämter Kleidung sehen wir den Staatsmann, den der Künstler uns zeigen will. Die herrlich modellirte Hand hält ein Blatt Papier, das mit undeutlichen Schriftzügen bedeckt ist. Der von kurzgeschnittenem Bart eingefasste Kopf ist ungemein kräftig modellirt; die Augen haben einen forschenden durchbohrenden Blick; Mund und Stirne sind wunderbar ausdrucksvoll. Auf dunklem Hintergrunde ist das Bildniss gemalt, das selbst dunkel gehalten.

Leinwand. Höhe 100, Breite 76 Cent.

„Das herrliche Bild hat durch lange Jahre als Tizian gegolten. Was seine künstlerischen Qualitäten betrifft, dürfte es auch ruhig diesen grossen Namen beanspruchen; denn es ist eine Perle der ganzen Sammlung, eines jener Bildnisse, die man nie wieder vergisst, sondern deren Erinnerung eine bleibende ist. Die frühere Bezeichnung »Tizian« stammt noch aus der Zeit, zu der man jedes vollendete Portrait, wenn man irgend einen Anhaltspunkt aufzufinden meinte, den Hauptmeistern zurechnete, während wir heute wissen, dass es viele Meister ersten Ranges gegeben, die in einem oder dem andern Werke die ganz Grossen erreichten. Nun ist es so klar, so einleuchtend, wer unser Bild gemalt, dass derjenige, der die Schule von Brescia kennt, nicht lange zu suchen braucht. Der eigenthümliche schwere Fleischton, die graue Untermalung, mit einem gewissen röthlichen Colorit gemischt, die einfache und doch mächtige Farbengebung, das Treffen des Charakteristischen im Antlitz sind für mich ein Beweis, dass wir einen Moroni vor uns haben, einen Moroni, der den beiden herrlichen Bildern in den Uffizien und dem schönen Brera-Portrait in seiner Wucht Nichts nachgibt. Die ganze Ruhe und Vornehmheit des grossen Moretto-Schülers finden wir in unserem Staatsmann wiedergegeben, und, ich möchte sagen, der Ernst, der ihn von den Venezianern unterscheidet. Tizian, der grosse Menschenkenner, malt die Menschen von ihrer besten Seite; Moroni, damit ein Vorläufer Rembrandts, von ihrer eigenthümlichsten. Das Bild dürfte der ersten Zeit des Meisters angehören, als er noch nicht in die etwas einförmige Manier der letzten Jahre gerathen war. Das Bild ist trefflich erhalten und kann jedenfalls als eines der charakteristischsten der Brescianer Schule gelten."

Neapolitanische Schule

Jusepe Ribera, gen. Lo Spagnoletto

(1588—1656).

14 **Portrait einer betenden alten Frau.**

Auf dunklem bräunlich-grünem Hintergrunde eine Greisin in schwarzer Kleidung mit weissem Kragen. Die gefalteten Hände halten einen Rosenkranz. Vor ihr auf dem Tische steht ein Crucifix mit Todtenschädel am Fuss des Kreuzes; daneben liegt ihr Gebetbuch. Oben rechts in der Ecke: *Obiit aetatis an. XXC MDCXLI.*

Leinwand. Höhe 88, Breite 79 Cent.

„Das Bild galt lange Zeit für einen Tintoretto. Dieser Bezeichnung brachte ich grosses Misstrauen entgegen, da sowohl der Goldton der ersten Schaffensjahre des Venezianer Meisters fehlt, als auch der bräunliche der späteren Zeit. Hingegen treten die eigenthümlich tiefen Töne der spanisch-neapolitanischen Schule vor, das Fleisch ist mit tiefen grünlich-schwarzen Schatten modellirt; auch schien die Auffassung eine zu naturalistische, im besten Sinne, für Tintoretto. Freilich sind gewisse Anklänge an die Venezianer auch in unserm Bilde; aber diese mangeln niemals bei den grossen Spaniern und Neapolitanern, die alle, mehr oder weniger, geistig in die Schule von Venedig gegangen sind.

Durch das Pettenkofer'sche Verfahren kam nun die obige Inschrift zu Tage, durch die deutlich bewiesen wurde, dass meine Anschauung die richtige. Wir haben es nicht mit einem Tintoretto, sondern mit einem vortrefflichen Werke des grossen spanischen Naturalisten, der in Neapel wirkte, mit einem Werke des Ribera zu thun. Das Bild zeigt alle charakteristischen Merkmale seiner Malweise, und zwar alle in hoher Vollendung. Der Naturalismus ist nicht abstossend wie bei Caravaggio, sondern massvoll; die dunklen tiefen Töne, die breite Pinselführung, die markante Zeichnung deuten auf ihn, ebenso wie die Composition und die geistige Auffassung des Vorwurfs. Vortrefflich ist das hohe Alter der Dargestellten gekennzeichnet, wunderbar die greisen, durchsichtigen Hände gemalt, und auch alle Aeusserlichkeiten sind gut wiedergegeben. Wir dürfen unser Bild fast als Prototyp der Ribera'schen Malweise gelten lassen."

Salvator Rosa

(1615—1673).

15 **Skizze zu einem Seesturm.**

Bei hoher Brandung scheitert ein Schiff an steilen Klippen. Am Strande Räuber, die den Untergang desselben erwarten. Den Himmel bedecken schwere Gewitterwolken.

Bezeichnet: *R S* (verschl.) Leinwand. Höhe 63, Breite 78 Cent.

„In ihrer wild genialen, aber theatralisch-barocken Auffassung der Natur ist die Skizze, abgesehen von der Signatur, nur einem einzigen Meister zuzusprechen, dem Salvator Rosa, dessen Phantasie ausschliesslich dem Grossartigen und Grauenhaften, nie dem Lieblichen und Schönen zugewandt war. Auch die brutale Technik, die dicken, wie mit der Spachtel aufgesetzten Farben zeigen die Manier des Neapolitaner Meisters."

16 **Landschaft bei Mondschein.**

Weite Landschaft mit romantischen Felsgebilden, hohen Bäumen und Buschwerk, von dem voll aufsteigenden Monde magisch beleuchtet. Im Vorgrunde ein breiter Hohlweg, in dem ein Holzkarren stecken geblieben, den mehrere Männer voran zu bringen suchen.

Leinwand. Höhe 77, Breite 97 Cent.

„Vortreffliches, genial behandeltes Bild, kühn im Entwurf und glühend in der Farbengebung. Die Composition erinnert sehr an das bekannte Bild des P. P. Rubens in der Eremitage zu St. Petersburg."

Venezianische Schule

Antonio da Murano.

17 **Madonna mit dem Kinde.**

Die heilige Jungfrau in einem prächtigen, goldeingefassten Purpurmantel, der ein reiches Granatapfelmuster zeigt, hält das nackte goldblonde Kind, das an ihrer rechten Brust saugt. Reiche Heiligenscheine umgeben das Haupt der Gottesmutter und des Kindes. Goldgrund.

Holz. Höhe 58, Breite 48 Cent.

„Das Bild ist ungemein prunkvoll; es strahlt von Gold und Purpur, das Detail des Gewandes ist fein, fast miniaturartig ausgeführt. Der Act des Kindes ist schon ziemlich realistisch; Antlitz und Haare der Madonna sehr zart und fein modellirt und sorgfältig ausgeführt.

Unser Bild, ein sehr interessantes frühes Werk, ist mit fast zweifelloser Sicherheit als eine Arbeit des Antonio da Murano anzusehen, der noch nicht die Reife der Technik in ihr zeigt, wie in seiner grossen »Krönung« in der Academia oder in seiner „Madonna" zu S. Zaccaria; wir erkennen wohl in diesen Bildern dieselbe Hand, die aber schon grösser und breiter zu malen verstand, als sie es bei unserer Madonna vermochte. Wir dürfen annehmen, dass das Bild um 1435 entstanden ist."

18 **Madonna mit dem Kinde und anbetenden Engeln.**

Madonna in schwarzem, mit goldenen Granatäpfeln geziertem, hermelingefüttertem Mantel, hält das nackte Kind mit beiden Händen. Dasselbe hat den einen Arm um ihren Nacken geschlungen, den andern erhebt es wie zum Segnen; um den Hals trägt es eine Korallenkette. In dem goldenen Hintergrunde stehen zwei anbetende, ungemein liebliche blondhaarige Engel, die mit Blumenkränzen geschmückt sind.

Holz. Höhe 57, Breite 45 Cent.

„Das Bild dürfte bestimmt von der Hand desselben Meisters sein wie das vorhergehende, aber zu einer etwas späteren Zeit. Wir finden die gleiche Prunkliebe, die gleiche feine Detailausführung und die gepunzten Heiligenscheine; jedoch ist die Madonna und der Act des Bambino bei weitem lebensvoller und bewegter ausgeführt als bei dem vorstehenden Werke. Vergleichen wir die Technik des Bildes mit der der Marienkrönung in der Academia, so können wir annehmen, dass es um die gleiche Zeit entstanden ist, also etwas nach 1440. Der einzige Meister, der noch als Schöpfer des Bildes in Frage kommen könnte, ist Adriano da Negroponte. Die „Madonna" in Francesco della Vigna zu Venedig bietet manche Vergleichspunkte."

Giovanni Bellini (Schule).

19 **Madonna mit dem Kinde.**

Die Madonna sitzt auf einer Steinbank an einer Mauer. Sie trägt ein rothes Unterkleid, darüber ein blauschwarzes Obergewand, weisses Kopftuch. Das völlig nackte Kind hält sie mit der rechten Hand auf dem Schoosse; die linke hält das eine Füsschen des Kindes. Als Hintergrund reiche Berglandschaft mit Bäumen; wolkenbedeckter Himmel.

Leinwand. Höhe 95, Breite 74 Cent.

„Das Bild stammt unverkennbar aus der Schule der Bellini's. Dafür spricht die ganze Haltung und Auffassung der Madonna, die lebhaft an einige späte Madonnen-Darstellungen des Giovanni Bellini erinnert (vgl. die eine mit dem Bambino in der Akademie). Gegen die Autorschaft des Bellini spricht aber, dass das Bild entschieden von einer jüngeren, nicht so fertigen Hand gemalt ist, als die spätern Madonnen des Meisters. Eine gewisse Steifheit und die etwas kantige Gewandung zeigen den Schüler; auch ist die Landschaft keine bellineske, sondern gemahnt in ihren Bergformen mehr an die Arbeiten seiner Schüler von der Terra ferma. Desgleichen ist die Farbenscala nicht die des Giovanni Bellini, der bedeutend heller zu malen pflegte.

Wer von den Bellini-Schülern kann nun als Maler unseres Bildes gelten? Wir glauben, dass drei in Betracht kommen: Bissolo, Pasqualino und der ganz junge Tizian.

Für Bissolo spricht hauptsächlich ein Umstand und zwar der, dass wir vermeinen, mannigfaltige Einflüsse verschiedener Künstler auf dem Bilde zu entdecken: die Auffassung der Madonna ist ganz bellinesk, die Landschaft erinnert an Tizian und die Farbengebung an Giorgione. Und gerade solche verschiedene Impressionen sind eine Eigenschaft des Bissolo, der infolge seiner künstlerischen Veranlagung die Art seines Lehrers und seiner Mitschüler vortrefflich sich anzueignen verstand.

Für Pasqualino kann man hauptsächlich ein Bild ins Treffen führen: seine Madonna mit Heiligen in der Redentore-Kirche zu Venedig. Die Haltung der Madonna und vor allem des Bambino in Stellung, Modellirung, Structur, Ausdruck sind genau die nämlichen wie auf unserem Bilde, selbst die Stellung der einzelnen Finger ist die gleiche. Während aber der Typus des Bambino ganz derselbe ist, zeigt das Antlitz der Madonna, trotz des nämlichen ruhigen, fast gleichgültigen Ausdrucks eine grosse Differenz. Die Madonna des Pasqualino ist eine blondhaarige Venezianerin, die unsere ein dunkeles Bauernmädchen der Berge. Auch die Farbengebung spricht gegen Pasqualino, der das eigenthümlich Dunkelgoldige des Colorits nicht kannte, sondern schablonenhaft die Farbenmischung der Bellinischen Werkstatt anwandte. Und gerade dieses eigenthümliche Colorit könnte Veranlassung sein, den jungen Tizian für den Maler unseres Bildes zu halten, der in dieser Beziehung viel von seinem Mitschüler Giorgione gelernt hatte, vor allen Dingen in der feinen Anwendung der Halbtöne für die Uebergänge. Die Composition selbst zeigt ihn noch als Bellini-Schüler, aber in der Stimmung der Landschaft finden wir ihn selbst. Denn auf allen seinen frühen Bildern sehen wir die Berge wieder, die er in Cadore, seiner Heimath, gesehen und die er immer und immer wieder auf die Leinwand brachte. Man betrachte z. B. seine frühen Madonnen in der Londoner National-Gallery und in Wien, und man wird entschiedene Analogieen finden. Auch die Jungfrau selbst auf dem Wiener Bilde zeigt den gleichen Charakter.

Jedenfalls können wir einen der angeführten drei Künstler als den Maler unseres Bildes beanspruchen. Sollte es ein Tizian sein, so würden wir es mit einem der frühesten Bilder des Meisters zu thun haben."

20 **Putto. Fragment eines grösseren Bildes.**

Ein kleiner Putto, ein Blumenkränzchen in der Hand haltend, schwebt vom blauen Himmel durch leichte weisse Wölkchen auf eine Heilige oder die Madonna nieder, um sie zu schmücken.

Holz. Höhe 28, Breite 20 Cent.

Das Figürchen ist ein Fragment eines grösseren Bildes. Das Bildchen ist in Tempera-Technik ausgezeichnet ausgeführt und zeigt ganz den Charakter des Giovanni Bellini, allerdings des jungen Bellini, der noch unter dem Einfluss der Vivarini stand. Hat es Giovanni nicht selbst gemalt, so ist es einem seiner Altersgenossen zuzuschreiben. Die liebenswürdige Composition, das frische Leben und das schöne Colorit deuten auf ihn hin; vor allen Dingen sei die entzückende Modellirung der Händchen erwähnt — die die charakteristische Form der Bellini'schen Kinderhände zeigen — und das rosige duftige Incarnat.

Francesco Rizzo di Santa Croce

(malte von 1507—1547).

21 **Der heilige Christophorus mit dem Jesuskinde.**

Der Heilige, auf seinen Stab gestützt, durchwatet den Fluss; auf seiner Schulter trägt er das Christuskind, das die Weltkugel hält. Im Hintergrunde stattliche Häuser und blauer, etwas bewölkter Himmel.

Leinwand. Höhe 112, Breite 85 Cent.

„Das Bild beweist deutlich, dass es dem Bellini'schen Atelier angehört; die Landschaft deutet darauf hin, dass es von einem Schüler, der nicht Venedig, sondern der Terra ferma entstammt, gemalt ist; einen bestimmten Meister zu nennen, ist ja fast unmöglich. Bisher ging das Bild unter dem Namen des Francesco di Santa Croce, der sich selbst durch seine Signaturen als Schüler des Giovanni Bellini bezeichnet. Infolgedessen wurde der Name beibehalten.

F. Santa Croce, aus dem Thale Brembano bei Bergamo, malte von 1507—1547; seine Gemälde sind ziemlich selten geworden. Signirte besitzen wir von ihm in Berlin (Anbetung der Könige) und in den Kirchen von Serina und Endine. In Venedig besitzt die Akademie von ihm das grosse Noli-me-tangere-Bild, während die thronende Madonna in S. Pietro zu Murano richtiger dem Giorgione zukommen dürfte.

Auf allen seinen Bildern verleugnet er nie den Bellini-Schüler: die Farbengebung, die Composition seiner Bilder sind typische für die Schule. Zu dem freien Naturalismus, der Farbenfreudigkeit des Tizian oder Giorgione dringt weder Francesco noch sein Bruder Girolamo durch; wie Burckhardt-Bode sehr richtig bemerken, bleiben sie immer am Alterthümlichen kleben. Unser Bild, falls es dem Francesco anzurechnen, wäre ein sprechender Beweis dafür."

Giorgione (Zorzi da Castelfranco)

(1477—1510).

22 **Das Gastmahl des Herodes.**

In offener Säulenhalle sitzt König Herodes an der Tafel; die Krone schmückt sein Haupt; die Hand hält das Scepter. Ein aufwartender Page steht ihm zur Seite; hinter ihm zwei gepanzerte Krieger, von denen der eine ein kolossales Breitschwert hält. Die an der Tafel thronende Königin Herodias deutet auf die Tochter Salome,

die, von einer Dienerin begleitet, das Haupt des Johannes auf einer Schüssel bringt. Salome hat als Andeutung des Tanzes nackte Füsse. Neben dem König stehen auf der Erde reiche Prunkgefässe. Als Hintergrund eine Landschaft mit rosig-wolkigem Abendhimmel; in ihr als zweite Darstellung: der Henker, auf der Schüssel Salome das Haupt des Johannes überreichend.

Signatur: *Zorzonus Castrofranghi.*

Leinwand. Höhe 134, Breite 196 Cent.

„Auf eine falsch verstandene Bemerkung des Ridolfi im Leben des Bonifazio Veneziano (Bonifazio III.) hin hat das Bild eine Zeitlang als Werk dieses Meisters gegolten. Wie irrig solche Meinung war, braucht nicht lange auseinandergesetzt zu werden. Ein Blick auf das Bild ist der beste Gegenbeweis: Auffassung, Technik, Composition, Costüm, Alles zeigt einen ganz anderen, einen früheren Meister als den Bonifazio. Und den Meister nennt das Bild selbst. In der linken Ecke kann man auf einer der Steinfliessen ganz deutlich die Signatur entziffern: »Zorzonus Castrofranghi«, eine Signatur, die, falls sie echt ist, einen wichtigen Beleg für Gronau's und della Rovere's Meinung abgeben dürfte. Nun sagt freilich Morelli in Bezug auf Signaturen mit dem Venezianischen Sprichworte: »Chi guarda cartelo, no magna videlo«; aber in unserem Falle dürfte der Satz nicht stimmen. Läge eine Fälschung vor, so hätte der Fälscher sicherlich nicht einen Namen geschrieben, der ungebräuchlich und unbekannt war, sondern jedenfalls nach Analogie der ehemaligen Rothstift-Inschrift auf der Rückseite der Castelfranco-Madonna »Giorgio« (Vienni o Cecilia, vienni t'affretta, vienni t'aspetta il tuo Giorgio). Das ist nicht geschehen, und es liegt voraussichtlich keine Fälschung vor, und die erste Giorgione-Signatur lautet: »Zorzonus.«

Aber auch alle inneren Gründe sprechen für die Autorschaft des Giorgione. Er hat zuerst das matronale Schönheits-Ideal der Venezianer aufgebracht, das die drei Frauenköpfe unseres Bildes zeigen, das eigenthümliche Blond der Haare hat nur er und Palma gemalt; die Freude an den vielen Schmuck- und Prunk-Gegenständen ist eine seiner Eigenthümlichkeiten, vor Allem die ganze genrehafte Auffassung des biblischen Gegenstandes zeigt seine Art. Auch die Technik unseres Gastmahls ist durchaus giorgionesk; sie erinnert an die des Salomo-Urtheils zu Kingston-Lancy. Man kann Crowe und Cavalcaselle's Worte über die Technik dieses Bildes fast genau auf das unsere anwenden: »Vom technischen Verfahren gewinnt man den Eindruck, als seien die Grundflächen in bleicher, lichter Scala gestimmt, dann mit durchsichtiger Farbe übergangen und schliesslich die Licht- und Schattentheile entsprechend gekräftigt und die Uebergänge hier mit kühlem, in's Grünliche stechendem Grau, dort mit purpurnen Lasuren vermittelt worden.«

Aus früherer Zeit des Meisters dürfte unser Bild stammen. Darauf deuten einige Unfertigkeiten in der Zeichnung hin und der Umstand, dass eine doppelte Handlung auf ein und derselben Leinwand dargestellt ist, eine Auffassungsart, die wir bei den früheren Meistern häufig, bei den späteren selten finden. Es mag noch erwähnt werden, dass ehemals zwei andere Bilder, die Tochter des Herodes darstellend, unter Giorgione's Namen gingen (im Bath-House und in der Holfford Gallery). Wie anders und grösser Giorgione den Gegenstand darzustellen wusste, zeigt unser Bild.

Zum Schluss sei noch auf die merkwürdigen runden Sprünge der Leinwand aufmerksam gemacht, Sprünge, die wir ebenso auf dem Wiener Philosophen-Bild und auf der Familie bei Giovanelli finden und die beweisen, dass Leinwand und Farben bei allen drei Bildern die gleiche Qualität besitzen."

23 **Träumender Jüngling.**

Ein Jüngling in schwarzem Gewande, rother Kappe und rother Beinkleidung sitzt nachdenklich auf einem antiken, schweren Säulencapitell. Der eine Arm hält einen Hirtenstab, der andere ist auf das linke Bein gestützt. Blick und Antlitz der jugendlichen Gestalt tragen den Ausdruck träumerischen Vergessens. Unmittelbar hinter ihm erhebt sich eine massive Säule. Reicher landschaftlicher Hintergrund mit zierlichen Bäumen und vielen antiken Gebäuden; als Staffage zwei sich unterhaltende Frauen.

Leinwand. Höhe 65, Breite 49 Cent.

„Der kunstverständige Beschauer des Bildes wird bei der Bestimmung des Meisters zwischen zwei Namen schwanken, zwischen dem des Lorenzo da Costa und dem des Giorgione. Wir bekennen gleich, dass von ganz hervorragender Seite unser Bild für einen Costa erklärt wurde. Wenn wir trotzdem uns für die Bezeichnung »Giorgione« entscheiden, so geschieht dies aus folgenden Gründen:

Es ist sicherlich unbestritten, dass Costa und Giorgione eine unverkennbare Aehnlichkeit in ihren frühen Werken zeigen. Beide legen zunächst Gewicht auf den landschaftlichen Hintergrund, beide stehen direct oder indirect unter paduensischem Einfluss (Mantegna-Tura-Costa, Mantegna-Bellini-Giorgione), daher beide in ihren Bildern die Wirkung der Antike nicht verleugnen; beide endlich sind, man möchte sagen, gleichermaassen liebenswürdig in der Behandlung ihrer Sujets. Aber trotz alledem ist eine wesentliche Differenz in ihrer Technik und ihrer Auffassung. Costa ist viel mehr Realist als Giorgione; Verzeichnungen, wie sie sich Giorgione häufig zu schulden kommen lässt, finden wir bei Costa nie. Auch in seinem Landschaftlichen zeigt sich Costa als ein anderer: er malt Ferrareser oder Bologneser Landschaften; Giorgione's Landschaften existiren nur in der Fantasie des Künstlers, und gerade unser Bild zeigt eine solche Landschaft. Costa malte freilich auch genrehaft, aber nicht in dem Sinne wie Giorgione; irgend ein heiliger Gegenstand wird von ihm in naiv lieblicher Weise wiedergegeben; doch es muss ein ganz bestimmter Vorwurf sein und nicht eine Idee, die in ihm wach wird und die er auf der Leinwand entstehen lässt. Was endlich die Technik anbelangt, so ist Costa's Farbenscala trotz der feinen Tempera-Lasuren, die auch er anbringt, eine weit härtere als die des Giorgione; jene wunderbaren Uebergänge von Licht und Schatten, jene warmen Lufttöne waren ihm doch fremd.

Unser Bild ist schon im Gegenstand ein echter Giorgione. Es ist nämlich ein symbolisches Bild, das wir vor uns sehen. Tiefer Friede liegt auf der abendlichen Landschaft, in der der holde Jüngling träumt. Was er erträumt, sagt uns nun das Bild; es soll die Sehnsucht und das Hoffen der Jugend ausdrücken, die Sehnsucht, die so oft nicht erfüllt, die Hoffnung, die so oft getäuscht wird. Im Hintergrunde stehen erträumte Paläste, und schwatzende Weiber verkünden den Ruhm; aber der Jüngling ruht auf einer gebrochenen Säule, und so wird wohl auch einst sein Schicksal sein. Das Alter hält nicht, was die Jugend verspricht. Ebenso wie die Composition echt giorgionesk ist, so auch die Ausführung. Hierfür sind uns zwei Bilder des Meisters Beweise, auf die wir uns berufen können: das Jünglings-Portrait zu Berlin und die Familie im Palazzo Giovanelli zu Venedig Freilich zeigt das Berliner Portrait eine etwas spätere Malweise, es ist noch fleissiger gemalt, aber das Modell ist ein ähnliches wie das unseres Jünglings, nur ist der Berliner Jüngling ein wenig älter; aber er zeigt dieselbe Gesichtsform, denselben Ausdruck, dieselben Züge. Wiederum die Landschaft auf der Familie bei Giovanelli hat einen sehr ähnlichen architektonischen Hintergrund; die Säulenschäfte sind ganz die gleichen, und ebenso sehen wir auf beiden Bildern in der rechten Ecke denselben Baum, bei dem vor allen Dingen die charakteristische Ausführung des Laubwerks auffällt und die spitzigen Lichter auf den Blättern. So zeigen alle drei Bilder die gleiche Hand, die Hand des Meisters von Castelfranco."

Tiziano Vecelli

(1477—1576).

24 **Portrait Kaiser Karls des Fünften. (Skizze.)**

Der Kaiser ist barhaupt und in einer reich ciselirten und mit Gold tauschirten italienischen Rüstung dargestellt. Auf dem Bruststück befindet sich, als ein das Herz schützendes Amulet, eine Jungfrau mit dem Kinde. Der Hemdkragen ist umgeschlagen. Auf der Mitte des Brustharnisches glänzt der an einer breiten, um den Hals hängenden goldenen Kette befestigte Orden des goldenen Vliesses. In seiner rechten Hand hält der Kaiser den silbernen Commandostab, auf den er mit der Linken hinweist. Rechts neben ihm steht sein mit einer rothen Feder geschmückter Helm. Der Kopf zeigt das charakteristische Kinn der Habsburger. Der Bart beginnt grau zu werden.

Leinwand. Höhe 95, Breite 73 Cent.

„Augenscheinlich ist der Kopf nach der Natur gemalt; die Arme der Rüstung sind zu steif und der Brustharnisch ist zu unvollendet, als dass sie nach einer einen lebenden Körper bedeckenden Rüstung hätten gemacht sein können; dies geschah jedenfalls im Atelier. Wir glauben, dass Kenner und Forscher genau dasselbe thun werden, was wir gethan haben, dass sie nämlich sofort das »Leben Tizians« von Crowe und Cavalcaselle zur Hand nehmen; aber wir fanden, dass dieses Werk in Bezug auf unser Bild uns von gar keinem Nutzen ist. Wir fanden nur eine Bemerkung und eine Anmerkung, welche uns in etwa nützten; alles andere war nicht zutreffend. In der Anmerkung heisst es, dass, als der Kaiser, seine Schwester Eleonore und Maria von Ungarn 1556 von den Niederlanden nach Spanien reisten, sie auch »El retrato de Emperador Carlo V nuestro señor en lienzo con un baston hecho por Titiano« nach diesem Lande mitnahmen. In der Bemerkung heisst es, dass das Bild im Jahre 1608 in Spanien bei einer Feuersbrunst zu Grunde ging. Etwas Anderes setzte uns in Erstaunen, und zwar der Umstand, dass die Verfasser eine kleine miniaturbildartige Copie des Bildes, welche sich im Seminar zu Venedig befindet, vergessen oder niemals gesehen hatten.

Die Ungereimtheit der Bemerkung von Crowe und Cavalcaselle besteht darin, dass sie sagen, Tizian habe im Jahre 1532 oder 1533 in Bologna eine Skizze des Kaisers zu einem Portrait in Rüstung, Lebensgrösse, gemacht, welches, nachdem es eine Zierde der Paläste von Brüssel und Madrid gewesen, zerstört worden sei, dass aber die Skizze in Bologna zurückgeblieben wäre. Dieselbe befand sich in der Zambeccasischen Galerie und wurde (1856) an einen unbekannten Engländer verkauft. Diese Skizze und das spanische Bild haben nun jedenfalls nichts miteinander zu thun.

Da der Kaiser vielerlei zu thun hatte, so blieb ihm nicht viel Zeit, Tizian zu sitzen, und dieser musste deshalb sehr rasch die Züge des Kaisers skizziren. Die Gewänder zu den Portraits wurden nach Venedig geschickt, und so malte Tizian den Kaiser nach der von ihm angefertigten und in Bologna zurückgelassenen Skizze nicht nur in der Rüstung, sondern auch im Galagewande. Das Civil-Portrait befindet sich im Prado-Museum zu Madrid.

Da es unmöglich war, sonst irgendwelche Schlussfolgerungen zu ziehen, so stellten wir zunächst fest, wann und wo Tizian mit dem Kaiser zusammentraf. Dies geschah sechs Mal, nämlich: 1532/33 zu Bologna; 1536 in Asti; 1541 in Mailand; 1543 in Busseto; 1548 in Augsburg und 1550 in Augsburg.

Vor Allem ist zu bemerken, dass Karl V. Tizian zum Hofmaler ernannte; deshalb hatte dieser den Kaiser in dessen Haupt- und Staatsamts-Verrichtungen zu malen und selbstverständlich in der bei diesen Gelegenheiten getragenen Kleidung. Als der Kaiser den Herzog Alfonso d'Este von Ferrara im Besitz von Modena und Reggio bestätigt hatte, war Papst Clemens VII. auf das Heftigste empört, und obgleich die Venezianer alle Anstrengungen machten, ihn zu beruhigen, so gelang es ihnen doch nicht, weshalb sich der Kaiser im Jahre 1532 entschloss, sich nach Italien zu begeben, um persönlich zwischen dem Papst und dem Herzog eine Vermittlerrolle zu spielen. Der Papst wünschte inzwischen das Zustandekommen der Heirath seiner Nichte mit dem Herzog von Orleans, dem zweiten Sohne des Königs von Frankreich; aber er fürchtete, dass der Kaiser, wenn er davon höre, gegen die Vermählung seines Neffen Alexander mit seiner Tochter Einspruch erheben würde. Da er wusste, dass der Kaiser das Bündniss der mächtigsten Herrscher Italiens zu erneuern wünschte, und dass derselbe beschlossen hatte, ihn in Bologna zu besuchen, forderte er dieselben auf, ihre Gesandten nach dieser Stadt zu schicken. Wir brauchen nicht zu sagen, dass der Kaiser, wenn er mit dem Papste zusammenkam, diesen oder auch die Gesandten nicht in der Rüstung, sondern im Galagewande empfing; wir sehen ihn daher in einem solchen Gewande noch im Prado-Museum zu Madrid.

Im Jahre 1535 starb Francesco Sforza, Herzog von Mailand, kinderlos. Da der Kaiser der Lehnsherr des Herzogthums war, so sandten die italienischen Fürsten und Republiken zu ihm nach Neapel, wo er sich aufhielt, mit der Bitte, er möge einen neuen Herzog erwählen, der für den Frieden in Italien Gewähr leistete. Der Kaiser beauftragte den Papst und die Venezianer, den Herzog vorzuschlagen. Da machte der König von Frankreich selbst Anspruch auf das Herzogthum und entsandte ein Heer, um den Herzog von Savoyen anzugreifen. Die Franzosen nahmen Turin, Toscana und Pinerolo, und würden noch weiter vorgedrungen sein, wenn nicht Antonio de Leyva, der General von Karl V. in Mailand, dem feindlichen Einfalle Einhalt geboten hätte.

Um die Angelegenheit zu ordnen, schickte der König den Cardinal Karl von Lothringen ab, und es wurde ein Waffenstillstand geschlossen. Nun sollte der Herzog von Angoulême, der dritte Sohn des Königs, mit dem Herzogthum Mailand belehnt werden; aber der König wollte das Anerbieten nicht annehmen, da er dieses Herzogthum für seinen zweiten Sohn beanspruchte, der mit Catharina von Medici verheirathet war. Karl, der sich in Rom befand, war darüber ergrimmt und begab sich, nachdem er mehrere Städte Toscana's besucht hatte, nach Piemont, wo er bei Asti ein Heer von mehr als 42000 Mann zusammengezogen hatte. In dieser Stadt hielt er einen Kriegsrath und eine Musterung ab. Tizian, welcher eingeladen war, nach Asti zu kommen, schrieb dem Aretino im Monat Mai des Jahres 1536: „Hier hört man nichts anderes als Trommelwirbel, und Jedermann ist ungeduldig, zum Kriege gegen Frankreich die Waffen zu ergreifen." Der Kaiser hatte die Absicht, selbst den Oberbefehl über das Heer zu führen. Es ist augenscheinlich, dass Tizian hier und nicht in Bologna die Skizze zu dem Portrait: „Carlo V con un baston" anfertigte, den Kaiser nämlich als Feldherrn malte. Die Skizze wurde nach Venedig gebracht und verblieb, — nachdem das Portrait vollendet worden war, — daselbst bis zum Jahre 1548, in welchem Tizian nach dem Siege des Kaisers über den Kurfürsten von Sachsen nach Augsburg berufen ward, um noch ein Bild des siegreichen Herrschers zu malen. Karl war sehr krank; protestantische Schriftsteller sagen, dass er wenig besser als eine Mumie oder ein Gespenst aussah. Er war nicht kräftig genug, eine Rüstung zu tragen, und da er folglich nicht in einer solchen gemalt werden konnte, geschah dies nach der 12 Jahre vorher ausgeführten Skizze, wobei natürlich das eine und das andere geändert werden musste. So erklären wir uns nämlich die Aehnlichkeit unseres Bildes mit dem Madrider in der Rüstung.

Das Bild, welches Karl in der Schlacht bei Mühlberg zeigt, wurde von Tizian und einem seiner Schüler und Verwandten Cesare Vecelli ausgeführt. Nach ihrer Rückkehr aus Deutschland behielt Cesare die Skizze, um 1536. Er war ein vertrauter Freund seines Landsmannes Odorico Piloni, der sich in Belluno niedergelassen und sich in Casteldardo eine prächtige Villa erbaut

hatte. Cesare hatte nicht nur die Portraits der Familie Odorico's, sondern auch Miniaturbilder für seine Manuscripte und Bücher gemalt. Ausserdem beschenkte er seinen Freund mit der in Asti angefertigten Skizze des Bildes Karls V. in der Rüstung.

Im Laufe der Jahrhunderte hatten schlechter Firniss, Staub und Rauch das Bild so dunkel gemacht, dass es beinahe unmöglich war, zu erkennen, wen es vorstellte; vielleicht war auch seine Geschichte vergessen, bis es mit dem Portrait der Helena Piloni (geb. 1637), welche mit Ercole Rudio, einem Edelmanne von Belluno verheirathet war, verkauft wurde und so wieder als verloren gewesenes Bild Tizians neu entdeckt wurde, welche Entdeckung Antonio della Rovere zu verdanken ist.

In den Jahren 1535 bis 1540 malte Tizian noch zwei andere Feldherren in der nämlichen Art, barhaupt und mit dem Commandostab, welcher sich auch bei unserem Bilde findet. Der eine ist der venezianische Admiral Giovanni Moro (in der Galerie zu Berlin), der andere der Herzog von Urbino, Francesco Maria della Rovere (in den Uffizien zu Florenz). Ein Vergleich unseres Bildes mit den beiden angegebenen beweist überzeugend, dass alle drei Bilder von demselben Künstler sind; sie zeigen alle drei absolut dieselbe Technik. Speciell die herrlichen Reflexe auf der Rüstung und die Behandlung des Weiss im Kragen ist die gleiche.

Der Kopf der Copie im Seminar in Venedig ist übermalt worden und sieht viel älter aus als irgend ein Kopf des Kaisers auf allen von ihm bekannten Bildern. Man schreibt mit Unrecht die Copie dem A. van Dyck zu; wir sind der Meinung, dass dieselbe von Cesare Vecelli gemalt worden ist, welcher, wie wir bereits gesehen haben, ein geschickter Miniaturmaler war.

25 **Portrait der Lavinia.**

Dieselbe ist dargestellt in ruhiger Haltung, in Dreiviertel-Profil, das nach hinten zurückgekämmte Haar fällt in natürlichen Löckchen etwas nach vorne. Reichen Schmuck trägt sie auf dem Haupte, eine Perlenkette um den Hals, mit goldenem Gürtel ist das dunkelrothe Gewand gerafft; den einen Arm stemmt sie in die Seite, während der andere das Kleid hält; der Hals und ein Theil der Brust ist mit weissen Spitzen gedeckt.

Leinwand. Höhe 93, Breite 74 Cent.

„Tizian bezeichnet in einem Briefe an den Herzog Alfonso von Ferrara seine Tochter »als die Person, die ihm auf der ganzen Welt am theuersten ist«, und in einem Schreiben an Philipp II. nennt er sie »die unumschränkte Herrin seiner Seele« (il ritratto di quella che è patrona assoluta dell anima mia)."

Da er sie selbst so bezeichnet hat, darf es uns nicht Wunder nehmen, dass er die so heissgeliebte Tochter oft gemalt hat. Wir besitzen: das Dresdener Portrait (das Bild in Weiss), das Berliner Bild mit der Fruchtschüssel, das Bild mit dem Schmuckkästchen in der Sammlung des Lord Cowper, die sogen. »Salome« in Madrid und das Bild in der Morrison'schen Sammlung mit dem Vater. Bei allen diesen Bildern kann es nicht zweifelhaft sein, dass dasselbe Modell dem Künstler gesessen, eine schöne Blondine, deren herrliches Haar ein wenig ins Röthliche schimmert, mit rosigem frischem Teint und nobler Gestalt, Nase und Mund wohlgeformt, die Hände prachtvoll modellirt. Charakteristisch auf allen Bildern ist auch die Freude an Prunk und Schmuck, die des Meisters Tochter gehabt haben muss. Perlenohrgehänge, Perlenketten, prachtvolle Stoffe zieren sie und heben ihre eigne Schönheit noch mehr hervor.

Die bisher bekannten Bilder sind nicht die einzigen, die Tizian von der Lavinia gemalt; wir wissen von vielen, die verloren gegangen sind, wie noch vorhandene Kupferstiche beweisen. Daher darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn ein neues Bild des Meisters, das seine Tochter darstellt, aus der Vergessenheit zu Tage gefördert wird.

Unser Bild, das lange in venezianischem Privatbesitz und zwar als Veronese bezeichnet war, ist nun entschieden ein solches Das Bild weist unzweifelhaft auf Tizian hin; zunächst der Gegenstand, vor allem aber die Ausführung. Die zarten Fleischtöne sind echt tizianisch, ebenso die Untermalung, vor allem das saftige Roth des Gewandes mit dem eigenthümlich goldigen Schimmer. Es ist nicht der Silberton des Veronese, sondern der echt tizianische Goldton. Wunderbar fein ist die Stirne modellirt, vor allem aber die Hände. Die meiste Aehnlichkeit weist unser Bild mit dem jugendlichen Dresdener auf, und soviel wir beurtheilen können, ist auch der alte venezianische Stich nach einem sehr ähnlichen Bilde angefertigt. Auch die reiche Behandlung des Gewandes deutet auf unseren Meister. Was die Entstehungszeit des Bildes anbelangt, so können wir es ungefähr mit dem Berliner Bild, dem Alter der Lavinia nach, in eine Zeit setzen. Da das Berliner Bild charakteristisch für die breite Manier des Meisters um das Jahr 1550 ist, so werden wir nicht fehlgehen, wenn wir für unser Bild dieselbe Zeit annehmen. Es dürfte zwischen 1548 bis 1552 gemalt sein."

Tiziano Vecelli (Art).

26 **Der heilige Antonius, den verwundeten Jüngling heilend.**

Skizze zur Freske der Scuola del Santo in Padua (XII. Bild).

Leinwand. Höhe 93, Breite 71 Cent.

„Von den 17 Fresken der Scuola di Santo zu Padua, die von Contarini, Campagnola und einigen älteren Paduanern ausgeführt wurden, sind bekanntlich drei authentisch dem jungen Tizian (die Fresken wurden 1511 gemalt) zuzuschreiben; unter ihnen auch No. XII: Antonius heilt den Jüngling, der aus Verzweiflung darüber, dass er seine Mutter geschlagen, sich den Fuss abgehauen hat.

Eine Vorarbeit zum letzteren Vorwurf dürfte unsere Skizze darstellen, die in Gruppirung und Anordnung viel Aehnlichkeit mit dem Paduaner Werk aufweist. Besonders vorzüglich ist, trotz der Flüchtigkeit der Arbeit, der barhäuptige Ritter, der trefflich in seinem prunkenden Stahlharnisch mit der düsteren Gestalt des Heiligen contrastirt. Die Abweichung von der späteren Ausführung erklären sich natürlich daraus, dass wir es mit einer ersten Skizze zu thun haben. Aber selbst die Skizze lässt uns ziemlich bestimmt annehmen, dass sie eine Arbeit des grossen Meisters ist, freilich eine Jugendarbeit, bei der der Einfluss des Bellini'schen Ateliers unverkennbar ist."

Girolamo Pennachi da Udine
(1497—1544).

27 **Portrait eines Astrologen.**

Lebensgrosse Halbfigur eines Gelehrten in mittleren Jahren, mit vollem schwarzem Barte, fast en face dargestellt; er trägt ein schwarzes Gewand mit kleinem weissem Spitzenkragen und ebensolchen Manchetten; die Rechte hat er auf ein astronomisches Instrument gelegt.

Leinwand. Höhe 87, Breite 69 Cent.

„Vornehm aufgefasstes, schönes Portrait von tüchtiger Behandlung, namentlich auch der Details; der Einfluss Pordenone's ist unverkennbar."

Lorenzo Lotto
(1478—1555).

28 **Jugendliches Frauenportrait.**

Vornehme junge Frau, eine Glasschale haltend, sitzt an einem geöffneten Fenster. Bleiches durchsichtiges Antlitz, grosse dunkle Augen, kastanienbraunes Haar. Um den Hals ist eine Perlenkette geschlungen. Dunkles reichverziertes Mieder, duftige weisse Aermel, rothes Obergewand. Blick durch das Fenster auf eine abendlich beleuchtete Landschaft.

Leinwand. Höhe 80, Breite 70 Cent.

„Lorenzo Lotto soll nach Crowe und Cavalcaselle ursprünglich von Bellini, dann von Palma, dann von Previtali, dann von Costa und Francia, dann von Correggio und zum Schluss von Tizian beeinflusst worden sein. Man soll ganz genau auf seinen Bildern den jeweiligen Einfluss nachweisen können. Er wäre also, wie Morelli hervorhebt, auf diese Art ein Mixtum compositum, ohne jede selbstständige Künstlerschaft. Aber Morelli weist schon mit Recht nach, dass Lotto ein durchaus selbstständiger Künstler war, bei dem man nur während seiner langen Lebensdauer verschiedene Schaffensperioden unterscheiden muss. Als Schüler des Bellini hat er, genau wie Palma, Giorgione und Tizian, anfänglich in der Manier des Meisters gemalt. Aber er rang sich zur eignen Künstlerschaft durch, und wenn er dem Correggio ähnelt, so ist das keine Nachahmung — wo sollte er die Werke des gleichalterigen, recht unbekannten Parmensers studirt haben? —, sondern eine Aehnlichkeit des malerischen Naturells. Beide Meister gehören nämlich zu den anmuthigsten des Cinquecento; sie sind graciöse Naturen. Und auch ihr äusserliches Leben zeigt eine gewisse Gleichheit. Beide lebten weltfern, der eine in dem abgelegenen Parma, der andere in der Klosterzelle der befreundeten Dominicaner Dass aber Tizian in den letzten Jahren auf Lotto gewirkt hat, ist selbstverständlich; auf welchen der Venezianer hätte der überragende Meister nicht gewirkt? Alle standen unter seinem Bann. Unser Bild gehört nun dieser letzten Schaffenszeit des Lotto an. Die Vornehmheit der Auffassung und die Landschaft mit ihren goldig-braunen Tönen erinnern an Tizian, ebenso die Behandlung des Gewandes, das eine echt tizianische Farbengebung zeigt. Trotzdem trägt das Bild doch ganz charakteristische Züge, die dem Lotto eigen sind. Vornehmlich der bleiche durchsichtige Teint und die langen, schmalen weissen und zarten Hände mit den merkwürdigen grünlichen Schattentönen sind sichere Anzeichen der Autorschaft des Lotto. Dieselbe Art finden wir auf den Portraits in der Brera, im Museo Civico zu Mailand, im Madrider Museum. Wir können daher annehmen, es mit einer Arbeit des Lotto zu thun zu haben, einer Arbeit, die wahrscheinlich zur letzten Zeit seines venezianischen Aufenthaltes entstanden ist, ehe er sich ganz nach Loretto zurückzog, also etwa um das Jahr 1548."

Sebastiano Luciani, gen. del Piombo
(1485—1547).

29 **Portrait eines vornehmen Mannes. Kniestück.**

Ein ganz in Roth (der Juristentracht) gekleideter Edelmann in den dreissiger Jahren. Das Haupt ist mit rother Kappe bedeckt. Das wachsbleiche vornehme Gesicht ist von schwarzem Haar und Spitzbart umrahmt. Die eine Hand hält lässig die weissen Handschuhe. Der Kopf weist eine grosse Aehnlichkeit mit dem charakteristischen Typus der Medici-Familie auf, so dass wir es vielleicht mit einem Mitglied derselben zu thun haben.

Holz. Höhe 87, Breite 62 Cent.

„Das Bild ging in Italien unrichtig als Raffael. Nach genauester Untersuchung sind wir zu der Ueberzeugung gelangt, dass wir es mit einem trefflichen Portrait zu thun haben, das von der Hand des Sebastiano del Piombo stammt. Freilich lassen sich gewisse Eigenthümlichkeiten in der Glätte und Weichheit der Fleischbehandlung auf Raffael's Einfluss zurückführen; aber der Schmelz der Farben ist Tizian entlehnt, ihre leuchtende Gluth deutet auf Giorgione, und beide Meister haben mächtig auf Sebastiano gewirkt, ehe er Venedig verliess. Wunderbar fein ist die Abtönung der beiden Roth gegeneinander und das Herausleuchten des Roth aus dem Hintergrunde. Das trefflich erhaltene Bild, ein Meisterwerk allerersten Ranges, gemahnt in seiner Technik sehr an den Jüngling in der Galerie Scarpa zu La Motta, auch das Portrait des bärtigen Mannes im Palazzo Pitti erinnert, speciell was die Leuchtkraft der Farben anbelangt, an unsern Piombo. Wir haben es sicher mit einem der besten Portraits des Meisters zu thun.

Eine abweichende Expertise sei flüchtig erwähnt: Es wurde nämlich die Conjectur aufgestellt, das Werk sei gar nicht ein Italiener, sondern ein Niederländer. Die Farben seien Erbgut der Eyck-Schule Vielleicht hätten wir es mit einem Bilde von der Hand des Orley zu thun. Diese Conjectur mag manches für sich haben, bei näherem Eingehen auf das Portrait wird man sie aber fallen lassen müssen und unsere Ansicht theilen: Nur Sebastiano del Piombo hat das Bild gemalt!"

Paolo Caliari, gen. Paolo Veronese
(1528—1588).

30 **Doppelbildniss der Signora Ottavia della Rovere und ihres Töchterchens.**

Ottavia della Rovere, eine vornehme Dame in mittleren Jahren, in reichem schwarzem Sammetgewand mit weissseidenem Unterkleid und weissen Aermelpuffen, sitzt in einem Lehnstuhl. Hellblondes venezianisches Haar, braune Augen, feingeschnittener Mund, matronenhafte Figur, grosse fleischige Hände. Um den Hals ist eine Perlenkette geschlungen. Neben ihr steht ihr junges Töchterchen, das eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der Mutter aufweist. Freilich sind die Augen blau, aber sie hat ganz die gleiche Haarfarbe und denselben Gesichtsschnitt. Das Kind trägt ein reiches, dunkelrothes Gewand; um den Hals ist ebenfalls eine Perlenkette gelegt.

Leinwand. Höhe 100, Breite 120 Cent.

„Nach der Familientradition soll das Bild von Paris Bordone gemalt sein. Trotzdem verweisen wir seinen Ursprung in das Atelier des Veronese. Es zeigt durchaus die Maltechnik des Veronese, die ihm eigenthümliche Verbindung der Tempera- und der Oelmalerei, die zarten Lasuren, die goldigen Farbtöne der ersten Schaffensperiode des Meisters, in deren Anwendung er selbst Tizian übertrifft. Ebenso echt veronesisch ist die Auffassung und der Ausdruck der Portraitirten. Kein Venezianer Meister hat den echten Frauentyp der Lagunenstadt, die starken, vollen, fast kolossalen Figuren mit der gesunden Gesichtsfarbe und den blonden Haaren so oft und so vollendet wiedergegeben als Veronese. Unser Bild erinnert an eine ganze Reihe von Bildnissen des Meisters in Florenz, Paris, Dresden, Venedig, so dass über seine Autorschaft kaum ein Zweifel herrschen kann. Dass es natürlich auch eine gewisse Verwandtschaft mit tizianischen Portraits aufweist, kann für den nicht Wunder nehmen, der weiss, in welch hohem Grade Veronese als Schüler Tizians zu gelten hat."

31 **Skizze der Maria aus einer Verkündigung.**

Die jugendliche Maria, fast Kniefigur, an einem mit rother Decke belegten Betpulte. Verzückt blickt sie nach oben, die himmlische Botschaft entgegennehmend. Die wunderbaren, fein modellirten, langen und schmalen Hände sind über der Brust gefaltet zu andächtigem Gebet; das hellblonde Haar umgibt der Glanz des Heiligenscheines. Sie trägt ein rothes Gewand mit blauem Mantel; im Hintergrunde rechts ein schwerer grüner Vorhang.

Leinwand. Höhe 72, Breite 60 Cent.

„Leicht hingeworfene Skizze von einem zauberhaften Liebreiz in Farbe, Zeichnung und Stimmung; namentlich in der Farbengebung ist dieselbe geradezu erstaunlich virtuos gemalt. Die Abtönung der beiden Roth, das Ineinanderstimmen des Blau und Grün zeigen den grossen Farbendichter. Der Ausdruck und die Haltung sind echt veronesisch und tragen eine in die Augen fallende Aehnlichkeit mit der Kreuzesvision der hl. Helena in der National-Gallery zu London. Der ganze Zauber der veronesischen Phantasie ist über dem Bilde ausgebreitet; natürlich verleugnet sich der Tizian-Schüler nicht, und zeigt namentlich der Vorhang mit seinen eckigen Falten ganz die Art des älteren Meisters."

Paolo Caliari, gen. Veronese (Schule).

32 **Fruchtträgerin.**

Eine üppige blonde Schönheit, in reicher seidener Gewandung, hält mit beiden Armen über den Kopf einen mächtigen Korb, der mit Früchten aller Art gefüllt ist.

Leinwand. Höhe 112, Breite 91 Cent.

„Das Bild ist unzweifelhaft in dem Atelier des Veronese entstanden, bezw. von einem seiner Schüler gemalt. Deutlich erkennt man auch das Vorbild der Tizian'schen Berliner Lavinia. Jedoch deutet das Colorit nicht auf einen Tizian-, sondern auf einen Veronese-Schüler." Nicht zu leugnen ist aber, dass der Stich von Hollar: „Lavinia, eine Schüssel mit 3 Melonen haltend" — nach einem verloren gegangenen Tizianportrait — manchen Anklang mit unserem Bilde bietet.

Jacopo Robusti, gen. Il Tintoretto
(1528—1588).

33 **Männliches Bildniss.**

Halbfigur eines Mannes, wahrscheinlich eines Rechtsgelehrten, in mittleren Jahren, bekleidet mit rothsammetnem Untergewande und schwarzem Mantel; er hält in der Rechten ein Buch, welches die Signatur *TITIANVS* (?) trägt.

Leinwand. Höhe 73, Breite 63 Cent.

„Vortrefflich erhaltenes, vorzügliches Werk des Tintoretto, wenngleich es die Signatur Tizian's trägt. Das Bild muss in des Meisters früherer Zeit gemalt sein. Es ist in der Farbengebung etwas dunkel gehalten. Directe Tizian'sche Einflüsse verrathen das Roth, das Ohr, die Falten und die wunderbar feine Modellirung des Kopfes."

Jacopo da Ponte, gen. Bassano
(1510—1592).

34 **Die Anbetung der Hirten.**

Antiker Tempel in Trümmern; ragende Säulenhalle, von der Stufen herabführen; geborstener Gewölbbogen. Im Hintergrunde eine liebliche Berglandschaft. In die Ruine ist ein Stall mit Strohdach eingebaut. Auf der untersten der Stufen sitzt die heilige Jungfrau, die das neugeborene Kind auf dem Schoosse hält; neben ihr lagert der heilige Joseph. Vor der Jungfrau ein Hirt, der ein Lamm darbringt; mehrere Hirten knieen, andere drängen heran; ganz links ein Hund und ein Ochse. Vom Himmel herab fliegen reizende Engelchen. Rechts die drei Donatoren des Bildes: ein gepanzerter Krieger, der eine rothe Fahne hält und sich über die Jungfrau hinabbeugt, ein Domherr, der verzückt zu den Engeln emporblickt, und ein Edelmann.

Leinwand Höhe 183, Breite 130 Cent.

„Vortrefflich erhaltenes Bild, das nur dem Jacopo da Ponte zugeschrieben werden kann. Es hat vollkommen das Genrehafte der Bilder dieses Venezianer Meisters. Speciell die weite, schöne Landschaft und die vorzüglich gemalten Thiere zeigen ganz seinen Styl. Entbehrt er doch der Thierstaffage, speciell der charakteristischen Lämmer, fast nie auf seinen Bildern. Auch die Auffassung der Anbetung, die eine einfache ländliche Scene ist, zu der der heilige Stoff den Vorwurf bietet, gemahnt an seine Art. Speciell seine Bilder in Bassano zeigen den gleichen Charakter. Ebenso ist ihm die breite, etwas flache Farbengebung eigenthümlich; die älteren Venezianer haben auf ihn eingewirkt, aber die grossen, dunklen Schattentöne fügt er ihrer Malweise zu."

Andrea Medolla, gen. Schiavone
(1522—1582).

35 **Das Urtheil des Paris.**

Paris, im Hirtengewande, lagert an einem zierlichen antiken Brunnen; neben ihm im Grase ruht der Köcher. Vor ihm steht Zeus, als alter Wanderer gekleidet, der ihm einen Apfel reicht; hinter Zeus wird Hermes sichtbar. Weiter rückwärts die drei Göttinnen: Aphrodite nackt, Hera und Pallas in antikem Gewande. Den Hintergrund bildet eine schöne Berglandschaft mit dunklen Bäumen; ganz rechts eine Schäferhütte, Hirten und weidende Schafe.

Truhendeckel. Holz. Höhe 32, Breite 50 Cent.

„Das Bild ist durchaus in der Art des Giorgione gemalt; es zeigt seine liebreizende, poetische Behandlungsweise des Stoffes; das Genrehafte auch in der Darstellung der Antike, seine Farbentöne, kurz, alles weist auf ihn hin. Nur verräth die Maltechnik eine spätere Hand; seine zarten Zwischenfarben fehlen. — Bekannte Giorgione-Nachahmer waren nun Cariani,

Rocco Marconi, della Vecchia und Andrea Schiavone. Wenn wir den letzteren als Maler des Bildes ansehen, so geschieht es deswegen, weil gerade von ihm viele solcher Truhendeckel erhalten sind; er scheint diese Art des Malens sehr cultivirt zu haben. — Freilich, so sehr er sich bemühte, ein zweiter Giorgione zu werden, dieses Vorhaben konnte ihm nicht ganz gelingen, weil ihm eines fehlte, die Originalität; er ist eben nur im höheren Sinne Copist. Geistreich vermochte er zu malen, poetisch sogar; eine schöne, harmonische Farbengebung stand ihm zu Gebote; aber nie ist er dazu gelangt, dass man aus seinen Werken den Geist eines selbstständigen Künstlers herauslesen kann; er war eben vollkommen Epigone. Als solcher zeigt er sich auch auf unserer Tafel, aber als ein sehr geistreicher. Interessant ist, dass er auch ein Paris-Urtheil radirt hat, das manche Vergleichspunkte mit dem unseren bietet. cf. Bartsch, peintre-graveur, Bd. XVI, S. 84 No. 16."

Cesare Vecelli

(1521—1601).

36 **Christus und die Jünger zu Emaus.**

Vor einem grünen Vorhange, der nicht ganz geschlossen ist, sodass man einen Ausblick in eine abendlich schöne Berglandschaft geniesst, sitzt Christus an einem weissgedeckten Tische, der mit Flaschen, Gläsern und einer Schüssel mit Oliven besetzt ist, und bricht das Brot. An den beiden Enden der Tafel die Jünger, der eine als nachdenklicher Greis dargestellt, der andere, der sich vorbeugt, ein Mann in den besten Jahren. Hinter Christus der Schenkwirth in rother Gewandung und Mütze. Im Hintergrunde ein sich entfernender Jüngling; ganz vorne ruhender Hund und eine Zinnflasche.

Leinwand. Höhe 111, Breite 147 Cent.

„Das Bild ging unter der Bezeichnung »Rocco Marconi« Diesem Zeitgenossen und Mitschüler des Giorgione aber, dessen letztes Bild aus dem Jahre 1512 stammt und der vollkommen in der Bellini-Giorgione-Manier malte und nebenher stark von Palma beeinflusst wird, kommt es nimmermehr zu. Unser Bild ist mindestens 50 Jahre später gemalt, als Marconi wirkte. Von wem es ist, dafür haben wir mehr als einen Anhalt: Die Malweise ist die des alten Tizian, die tiefen mit schwarzen Schatten modellirten Fleischtöne gemahnen an die letzte Periode des grossen Venezianers. Von ihm selbst dürfte es aber schwerlich sein, denn der nachdenkende Jünger ist sein Ebenbildniss, es ist der greise Tizian. Umsomehr kann es aber aus seinem Atelier stammen. Die ganze Auffassung nun, die grossen fleischigen Gestalten, weisen auf einen ganz bestimmten Schüler, auf Tizians Verwandten Cesare Vecelli. Crowe und Cavalcaselle sprechen von der robusten Tiefe seines Colorits, in unserem Bilde trifft man sie an; sie sagen, dass er Tizian'sche Zeichnung mit Pordenone'scher Wucht vereinigt, das kommt besonders in der Gestalt des Schenkwirths zum Ausdruck. Und auch die Landschaft ist ähnlich der des Vecelli auf dem Altarbilde mit der thronenden Madonna in der Kirche zu Candide. Charakteristisch ist weiter die durch den grünen Vorhang halb verdeckte Landschaft: auf dem Madonnenbilde, das ehemals in der Sammlung Madura in Padua, finden wir sie wieder. — Für Cesare spricht auch der Umstand, dass er seinen berühmten Verwandten zum Modell einer seiner Gestalten leicht hat nehmen können. Kurz und gut, alle Zeichen deuten mit solcher Bestimmtheit auf ihn hin, dass das Bild unbestritten unter seinem Namen gehen darf."

Domenico Robusti, gen. Tintoretto

(1562—1637).

37 **Faun, eine Nymphe geisselnd.**

Eine nackte Nymphe ist an einen kahlen Baumstamm festgebunden, so dass der Beschauer nur den Rücken erblickt; die Umhüllung der Lenden dürfte später gemalt sein. Ein jugendlicher Faun hebt die Geissel, um die Hülflose zu züchtigen. Ein anderer Faun eilt herbei, um dem Genossen bei seinem Werke zu helfen. Im Hintergrunde dunkle Bäume und Berglandschaft. Unterhalb des Baumes ein kleiner Weiher, der Wohnsitz der Nymphe.

Leinwand. Höhe 113, Breite 92 Cent.

Leandro da Ponte, gen. Il Bassano

(1558—1623).

38 **Grosse Karawane.**

Eine grosse Schafheerde wird von Hirten am Abend heimgetrieben. Ganz im Vordergrunde ausruhende Weiber und Kinder, die ihren Durst stillen. Hochbepackte Pferde, Esel, Kameele werden von den Führern den Schafen nachgeleitet. Im Hintergrunde Blick auf eine weite Abendlandschaft.

Leinwand. Höhe 71, Breite 101 Cent.

„Das Werk, über dessen Autorschaft kein Zweifel herrschen kann, ist eines der gelungensten Thier- und Genrebilder der ganzen Bassano-Schule. Die Thiere, speciell die Schafe, sind mit einer Naturwahrheit gesehen, die staunenswerth ist. Die Landschaft zeigt ganz den guten venetianischen Styl; überaus fein ist der Lichteffect. Die Farbengebung ist nicht die dumpfe, die man häufig auf den Bassanobildern findet, sondern die glühende, leuchtende. Der Einfluss des Veronese'schen Colorits ist unverkennbar und kommt auch dadurch zur Geltung, dass Temperalichter oft auf die Oelfarbe zur Verstärkung des Effects aufgesetzt sind. Die Pinselführung ist eine breite und wuchtige, markiger, als man es sonst gerade bei dieser Schule gewohnt ist. Ganz hervorragend ist die figürliche Staffage gelungen. Sowohl der Pferdeführer als auch die Weiber und Kinder links vom Beschauer sind mit gesundem Realismus gesehen und wiedergegeben; erfreulicherweise ist das manierirte Wesen, das oft den Eindruck auf Bassano'schen Bildern mindert, nicht im geringsten anzutreffen. Besonders sei noch auf den Buben, der rechter Hand sitzt, aufmerksam gemacht, der so trefflich gelungen, dass man ihn dreist in seiner Art den gleichzeitigen Typen der grossen Spanier zur Seite stellen kann, die das Volksleben auf ihren Bildern schildern. Technik und Composition zeigen deutlich, dass wir es nicht mit Jacopo Bassano zu thun haben, der weit mehr im Style der Tradition malte, sondern mit seinem begabten Sohne Leandro, der die guten Eigenschaften seines Vaters auf seinen besten Bildern zeigt, daneben aber in der Behandlung der Genremalerei bedeutende Fortschritte aufweist. Unser Bild ist jedenfalls als eine seiner charakteristischsten Schöpfungen zu bezeichnen."

Friauler Meister

(um 1640—1650).

39 **Portrait eines Grafen Lodron.**

Halbfigur eines älteren Mannes in schwarzem Gewande mit weissem Kragen. Die rechte Hand liegt auf der Brust. Namens-Aufschrift: „*Comes Lodronus*" und Wappen der Familie Lodron.

Leinwand. Höhe 55, Breite 46 Cent.

„Augenscheinlich ein späterer Friaulischer Meister — vielleicht Eugenio Pini, von dem ein Portrait in Udine erhalten —, der das gute künstlerische Erbe der Schule sich bewahrt, daneben aber auch viel von van Dyck gelernt hat, dessen Bilder er vielleicht bei dem italienischen Aufenthalt des Meisters studirt hatte. Das Bild, das von anderer Seite dem L. Bassano zugeschrieben wird, ist jedenfalls eine sehr tüchtige Arbeit, trefflich gemalt mit breitem Pinsel; die Farbengebung ist die des van Dyck, der Ausdruck ungemein charakteristisch."

Marco Ricci

(1679—1729).

40 **Landschaft mit Staffage. Gouache.**

Die Composition zeigt eine Ernte in der Nähe von Belluno. Im Hintergrunde alpine Berge bei blauem, leichtbewölktem Himmel. Im Vorgrund ein von Bäumen umrahmtes Kornfeld mit Schnittern. Der Gutsherr und seine Gattin zu Pferde schauen zu. In der Ferne wird das Gutshaus sichtbar.

Holz. Höhe 35, Breite 46 Cent.

„Reizendes Bildchen, ungemein zart in Gouache ausgeführt, welche Technik Ricci vorzüglich beherrschte. Alle seine Vorzüge machen sich geltend, vor Allem die Leichtigkeit und Grazie seiner Malweise."

Giovanni Domenico Tiepolo

(1726—1795).

41 **Die Kreuzabnahme.**

In der Umgebung des Kreuzes, von welchem die hl. Männer und Frauen den Leichnam des eben entschlafenen Erlösers abnehmen, stehen Pharisäer und Schergen, die dem erhabenen Schauspiel mit Verwunderung zuschauen, während links die Schmerzensmutter in den Armen des hl. Johannes in Ohnmacht gesunken.

Leinwand. Höhe 59, Breite 47 Cent.

Skizze zu einem grösseren Bilde von sehr hübscher abgerundeter Composition und vornehmer leichter Farbengebung.

Michele Marieschi

(1695—1743).

42 **Portrait des Dichters Goldoni.**

Goldoni ist in schwarzen Rock mit weissseidener Weste und weissem Spitzenjabot gekleidet. Der Blick der grossen Augen scheint in die Ferne zu schweifen, als ob er sich bemühte, einen Gedanken zu suchen, eine Idee zu fixiren. Die Hand, die die Feder hält, ruht aus. Der Dichter ist im Schaffen dargestellt, aber das Gewollte hat noch keine feste Gestalt angenommen, sich noch nicht verdichtet.

Leinwand. Höhe 84, Breite 68 Cent.

„Ein ungemein charakteristisches wohlgelungenes Bild, das zeigt, wie sehr gerade in Venedig der Einfluss der grossen Portraitisten sich lange erhalten hat. Das 18. Jahrhundert, während dessen die übrige Kunst in Italien und aller Orten auf Abwege gerieth, bedeutet für Venedig ein neues Aufblühen, ein Nachblühen der Malerei: Tiepolo, Canale, Canaletto, Guardi, Ricci, und nicht zum Wenigsten die beiden Marieschi, Vater und Sohn, haben dieses schöne Resultat herbeigeführt.

Wenn unser Bild früher als Mariotti galt, so mag das daher kommen, dass man gewohnt ist, in Deutschland den älteren Marieschi nur als Architekturmaler zu kennen, während er in seinen letzten Jahren nicht nur Altarbilder, sondern auch vielfach Portraits gemalt hat. Es kommt hinzu, dass er mit Goldoni befreundet war, so dass nichts natürlicher, als dass er den berühmten Landsmann im Bildniss zu verewigen wünschte. Mariotti, hauptsächlich Kirchenmaler, malt viel greller, viel mehr in der Manier des Domenico Tiepolo. Auch Jacopo Marieschi (der Sohn), obwohl ein sehr tüchtiger Maler, ist unendlich viel barocker. Gerade die vornehme Einfachheit, die grosse Auffassung, die nicht ein gewöhnliches Portrait, sondern das Portrait eines Dichters schafft, weisen auf den älteren Marieschi, der dem berühmten Freunde ein schönes Denkmal durch dieses Bild setzen wollte."

Unbekannter Venezianer Meister

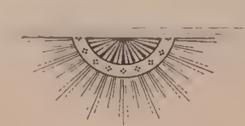
(XVI. Jahrh.).

43 **Portrait der Contessa Bianca Trissino.**

Lebensgrosses Brustbild, im Profil nach rechts, in einer Nische. Sie trägt ein reiches Gewand mit prächtigen Perlschnüren und reich in Gold gestickte Haube. Unterschrift: *BIANCA TRISSINO.*

Leinwand. Höhe 70, Breite 57 Cent.

Sehr gutes Costümbild eines tüchtigen Venezianer Portraitisten des XVI. Jahrh.





Spanische Schule.

Diego Velazquez de Silva

(1599—1660).

44 **Männliches Bildniss, eine Papierrolle haltend.**

Brustbild in Lebensgrösse in spanischem Maler-Costüm der Zeit des Velazquez. Volles Gesicht, schwarzes Haar, dunkelbrauner Schnurr- und Spitzbart. Stark roth-gelbes Incarnat. Dunkelbrauner Grund.

Leinwand. Höhe 74, Breite 61 Cent.

„Ungemein wirkungsvolles Bild, Gesicht und namentlich auch Ohr und Hand vortrefflich modellirt und in der meisterhaften Beleuchtung von packender plastischer Wirkung. Es ist auf den ersten Blick klar, dass nur einer der grossen Spanier der Schöpfer des Bildes sein kann. Wenn wir das Portrait dem Velazquez zusprechen, so geschieht es wegen der wirklich vollendeten Technik und der dem Velazquez eigenthümlichen dunklen Töne der Gewandung und des Hintergrundes, die mit dem scharf beleuchteten Gesicht um so greller contrastiren. Für Ribera, der nächst ihm am meisten in Betracht kommen könnte, ist das Bild zu gut in der Farbe, der Kopf zu fein modellirt. Als Vergleichsarbeiten des Velazquez führen wir an sein Selbstportrait im Capitol und das Narrenbildniss des Pabbillos de Valladolid im Prado. Beide Bilder zeigen in Zeichnung und Farbengebung dieselbe Manier; vornehmlich sind auch die Lichteffecte die gleichen. — Die Entstehungszeit des Bildes setzen wir in eine nicht zu späte Zeit; wir meinen, dass man nicht sehr fehl geht, wenn man das Jahr 1630 als Entstehungsjahr annimmt."

Bartolomé Estéban Murillo

(1618—1682).

45 **Der heilige Antonius von Padua in Verzückung.**

Der heilige Antonius ist aus seiner Zelle hinausgetreten in die dämmerhaft erhellte Landschaft, die durch Baumcoulissen angedeutet ist. An die Wand des Gebäudes gelehnt, kniet er, in seliges Schauen nach einer lichten Wolke versunken, die Erscheinung der Maria mit dem Kinde erwartend. Die Linke hält die ihm als Attribut eigene symbolische Lilienblüthe gen Himmel, während die Rechte diese demüthige Darbringung durch eine Gebärde hingebungsvoller Empfindung begleitet. Das Fehlen eines jeglichen auffälligen Beiwerks concentrirt das ganze Interesse des Beschauers auf die ausdrucksvolle Gestalt des Heiligen.

Leinwand. Höhe 92, Breite 86 Cent.

„Ein sehr bemerkenswerthes Werk Murillos. Die seraphische Erscheinung des Heiligen ist ein Meisterwerk ersten Ranges, von dem man dasselbe sagen kann, was den vorzüglichsten Leistungen des grossen Spaniers nachgerühmt wird: es ist »eine allgemeine und poetische Erinnerung der Natur«. Es ist eine jener Gestalten von einfach grossem Wurf, die Murillo herausgegriffen aus dem ihn umgebenden Volks- und Klosterleben. Dieses reine, bleiche Gesicht, das Zeugniss gibt von den Kasteiungen, die der Heilige sich auferlegt, ist das authentische Portrait eines der Mönche, deren Devotion sich zur Extase verdichtete und die der vollkommenste Ausdruck ihrer Zeit waren, der Zeit der Gegenreformation, also der Zeit Murillo's. Einen solchen übernatürlichen extasischen Zustand illustrirt das Bild mit hinreissender Kraft und überzeugender Wahrheit. Dazu kommt die ganze Macht Murillo'scher Lichtwirkung: dieses Licht, das vom Himmel über das Antlitz des Heiligen sich ergiesst, ist typisch für den Meister, und gerade unser Bild zeigt es in seiner feinsten künstlerischen Verwerthung.

Obgleich Murillo bei allen Darstellungen des Heiligen denselben fesselnden Charakterstoff verwandt, obgleich er sich gewissermassen einen St. Antonius-Typus geschaffen hat, entsprechen die Züge, vor Allem aber die Technik des in Rede stehenden Bildes, so sehr der Darstellung auf dem Gemälde der Kathedrale zu Sevilla, dass man versucht ist, unser Bild, das aus der bekannten Sammlung des verstorbenen Malers Jean-Baptiste Émile Gérard stammt, als Vorarbeit jenes Murillo'schen Meisterwerkes zu bezeichnen.

Unser Bild ist eines der wenigen, die Murillo signirt hat: ein Stein der rechten Seite trägt das Monogramm *B. ME.* Die übrigen Züge Murillo'scher Eigenart, die ebenso leicht zu empfinden, als schwer in Worte zu fassen sind, mag man am besten in dem Bilde selbst für seine Echtheit sprechen lassen, das auch in Reber und Bayersdorfer's »Klassischem Bilderschatz« Band IV (1892 No. 545) zur Vervielfältigung gelangt ist. Eine Erwähnung fand dasselbe in Reber's »Geschichte der Malerei vom Anfange des XIV. Jahrh. bis Ende des XVIII. Jahrh.« (München 1894), Seite 369.

Da über das Bild, das jedenfalls der früheren Periode des Murillo angehört, schon lebhaft gestritten worden, so drucken wir nachfolgend die Gutachten von Bayersdorfer und Reber ab, welche die Echtheit des Werkes bezeugen:

»München 29. XII. 1891. Sehr verehrte Frau Gérard! Das spanische Bild, welches Sie uns zu übersenden die Güte hatten, vorstellend den heiligen Antonius von Padua, als Visionär in einer Landschaft knieend, den Lilienstengel in der Linken haltend, muss ich nach genauer Untersuchung für ein Werk des Murillo halten, obwohl ich mir nicht verhehle, dass der fast

leicht kenntliche Meister in seinen bekannten Qualitäten hier nicht sofort zu Tage tritt. Trotzdem bin ich zu dieser Ueberzeugung gekommen und erlaube mir heute die Anfrage, ob Sie gestatten, dass ich das Bild im laufenden Jahrgange des »Klassischen Bilderschatzes« publicire.

Mit besonderer Hochachtung (gez.) A. Bayersdorfer.«

»München, 10. März 1898. Frau Margarethe Gérard aus München wies dem Unterzeichneten ein Gemälde vor, welches, 92:86 cm gross, den heil. Antonius in Extase nach links gewendet und auf den Knieen betend darstellt, eine Lilie in der Linken, die Rechte auf die Brust gelegt. Ganze Figur. Bez. rechts unten am Fuss eines Pfeilers *B. ME.* Es ist dasselbe Bild, welches der Unterzeichnete mit A. Bayersdorfer im »Klassischen Bilderschatz«. Band IV No. 545 als Murillo publicirt hat, und nehme ich keinen Anstand zu erklären, dass ich es auch jetzt noch, nach wiederholter Prüfung, für einen Murillo halte.

(gez.) Dr. v. Reber, k. Galeriedirector.«

Das Bild ist in der kälteren, herberen Art der ersten Schaffensjahre des Meisters gemalt; da wir in Deutschland wenige Bilder aus dieser Zeit besitzen, mag früher der Zweifel entstanden sein, und erst der genaueren Prüfung der grossen Autoritäten Bayersdorfer und Reber gelang es, neben anderen Begutachtungen grösster Kenner, ihn endgültig siegreich zu zerstreuen. Zur Literatur des Bildes vgl. »Bayrischer Courier« am 15. November 1897.“

Don Pedro Nuñez de Villavicencio
(1641—1695).

46 **Die Kinder mit der Mausefalle.**

Zwei Kinder, ein Mädchen und ein Knabe, knieen vor einer Mausefalle, welche das Mädchen im Begriffe ist zu öffnen. Der Knabe schaut erwartend seiner Gespielin zu. Ein Hund lauert vor der Falle, um auf die gefangene Maus loszustürzen. Im Hintergrunde ein zweiter Bube, der sich die Hand schirmend vor die Augen hält, um den Vorgang besser beobachten zu können.

Leinwand. Höhe 94, Breite 127 Cent.

„Das Bild, das an und für sich in dunklem Tone gehalten, zeigt in der ganzen Anordnung und Verwertung der Farben unzweifelhaft seinen spanischen Ursprung. Das Sujet gemahnt deutlich an Murillo. In Italien galt das schöne Bild für ein Werk des Ribera. Aber die ganze Auffassung, die Kindertypen, die es darstellt, endlich die weichere Abtönung im Colorit nöthigen uns, trotz aller für Ribera sprechenden Momente (dunkles Halten des Bildes, derbe breite Pinselführung) das Werk eher einem Meister zuzusprechen, der nicht nur in Spanien heimisch, sondern der ganz direct von Murillo beeinflusst ist, was bei Ribera schon der Zeit nach unmöglich ist. Von hervorragender Seite wurde das Bild für einen Murillo selbst genommen. Diese Ansicht vermag ich nicht zu theilen. Die Feinheit der Lufttöne fehlt, auch die zarte Untermalung und die feinen Lasuren der Fleischtöne. Vorwurf und Composition zeigen aber deutlich den unmittelbaren Einfluss des grossen Meisters. In Frage kamen Don Pedro Nuñez, Osorio, Tobar und Sebastiano Gomez. Wenn ich mich für den ersteren entscheide, der als Hofmaler Karls II. uns mehr als Portraitist bekannt ist, so geschieht es, weil erstens in spanischem Privatbesitz mehrere Bilder dieses trefflichen Künstlers sich befinden, die ganz in der Genremanier des Murillo gemalt sind, und weil zweitens ein gewisser Einfluss des Ribera sich dadurch leicht erklären lässt, dass Nuñez, der Johanniter war, lange Zeit auf Malta weilte, also sicher auch Italien bereist hat und in Neapel Gelegenheit hatte, Ribera gründlich zu studiren.

Das Bild ist trefflich erhalten; es erinnert ungemein an die Dulwicher, unter Murillo's Namen gehenden Gassenbuben. Jedenfalls ist es eines der charakteristischsten Werke der spanischen Genremalerei.“





Französische Schule.

Claude Gellée, gen. Le Lorrain

(1600—1682).

47 **Grosse biblische Landschaft mit Tobias und dem Engel.**

Waldige Landschaft, rechts hochragende Felsen, mit Buschwerk bewachsen, links mächtige Bäume. In der Mitte der Composition Blick in ein weites Flussthal. Als Staffage im Vordergrunde Tobias, den Fisch tragend, mit dem ihn begleitenden Engel.

Leinwand. Höhe 123, Breite 173 Cent.

„Unsere Landschaft ist entschieden für ein Werk des grossen Franzosen zu nehmen. Die vornehme Conception, der Zauber der Stimmung, die wunderbaren Lufttöne, das, man möchte sagen, ätherische Licht, die feine Farbenabstufung, die Klarheit und sonnige Helle, die in der Landschaft vorwaltet, zeigen unverkennbar den Charakter der Bilder des Meisters. Auch die Technik des Baumschlags ist absolut die Claude'sche. Jedoch möchte ich das Bild zu den Werken rechnen, in welchen der von Burckhardt und Bode so betonte Einfluss Elzheimers deutlich zu Tage tritt. Wer an das Elzheimer'sche Gemälde »Tobias und der Engel« in London (National-Gallery No. 1014) zurückdenkt, wird mir Recht geben müssen. Die duftige Ferne, die Lufttöne haben eine frappirende Aehnlichkeit, vollkommen abgesehen davon, dass die Staffage fast ganz der des Londoner Bildes gleicht. Wir werden daher kaum fehlgehen, wenn wir das Werk in eine frühe Schaffensperiode des Meisters, etwa in die zwanziger Jahre setzen."

Jean-Baptiste Greuze (Art)

(1725—1805).

48 **Weibliches Bildniss.**

Jugendlicher Frauenkopf.

Holz. Höhe 41, Breite 33 Cent.

„Das liebliche Bildchen bedarf keiner besonderen Beschreibung. Der Meister, der, wenn er es nicht selbst gemalt, den Künstler so stark beeinflusst hat, ist so klar zu erkennen, dass kein Zweifel obwalten kann. Das Bildchen ist so flott gemalt und so reizend, dass man versucht sein kann, es dem Greuze selbst zuzuschreiben."





Deutsche Schule.

Lukas Kranach d. Aeltere
(1472—1553).

49 **Christus als Schmerzensmann.**

Lebensgrosse Hüftfigur des Ecce homo; das von breiter Dornenkrone umrahmte Haupt ist schmerzerfüllt nach rechts geneigt. Klaffende Wunden und kleinere Blutstellen bedecken den ganzen Körper; die blutbedeckten Arme hat er über ein Lendentuch übereinandergelegt, die Rechte hält als Zeichen seiner Marter Ruthe und Geissel.

Signirt mit dem Monogramm der geflügelten Schlange. Holz. Höhe 87, Breite 57 Cent.

„Hervorragendes Bild von grossartiger Auffassung des erhabenen Gegenstandes und von einer erschütternden und ergreifenden Realistik. Der Ausdruck des Schmerzes im Antlitz kommt in seiner vollen Macht an Mantegna und Dürer heran. Die Zeichnung und die Structur des Körpers weisen das Bild zu dem Besten, was Kranach geschaffen; ebenso sind die Farben sehr gut angewandt und ausgezeichnet erhalten. Entschieden haben wir es mit einem Werk des Meisters aus seiner späteren Zeit zu thun aus den Jahren, als Kranach wegen seines Bürgermeisteramtes nur seltener zum Pinsel greifen konnte, dann aber Vortreffliches leistete. Das Bild ist unverkennbar Kranachs Bekanntschaft mit den Dürer'schen Werken zu verdanken; es gemahnt, wie gesagt, an Dürer, selbst an Mantegna."

Scheibler sagt über dasselbe: „Christus dolorosus (Chr. als Schmerzensmann), auf Rotbuche bez. mit echtem Drachen, mit halbliegendem Flügel. — Ich halte das Bild für ein echtes Werk des älteren L. Kranach, nach 1530. Die Ausführung ist zwar etwas breit, was aber durch die Grösse des Bildes erklärt wird; auch im Ausdruck ist es des Meisters selbst würdig."

Philipp Peter Roos, gen. **Rosa di Tivoli**
(1651—1705).

50 **Grosses Thierstück.**

Auf einem Weideplan mit breitblätterigen Pflanzen ruhen links in einer dichten Gruppe Widder, Ziege und zwei Lämmer; rechts daneben, fast ganz im Profil, ein stallendes Schaf.

Voll bezeichnet. Leinwand. Höhe 117, Breite 156 Cent.

„Prächtiges, ungemein decorativ wirkendes grosses Bild des berühmten Thiermalers, die Thiere in Lebensgrösse dargestellt. Die Thiercharaktere sind mit sprechender Lebenswahrheit wiedergegeben. Auch die Farbengebung ist eine sehr gelungene und für den Meister sehr charakteristische, speciell die Anwendung der rosigen Reflexe ist von grosser Wirkung."

51 **Grosses Thierstück.** Gegenstück.

Vor einer Felswand mit breitblätterigen Pflanzen ruhen zwei Rinder; links neben ihnen ein schlafender Hund.

Voll bezeichnet. Leinwand. Gleiche Grösse.

Ebenso prächtiges Bild von gleicher Ausführung und gleich tadelloser Erhaltung.

52 **Viehstück.**

Auf einem Felsplateau lagert an knorrigem Baumstamm eine weisse Ziege bei einigen Schafen; rechts auf einer kleinen Felshöhung der Hirtenknabe, bei seinem Hunde an der Erde sitzend.

Voll bezeichnet. Leinwand. Höhe 101, Breite 139 Cent.

Sehr schönes Werk des Meisters von etwas breiterer und flotterer derber Pinselführung.





Die niederländischen Schulen.

Hendrik (Herri) Bles, gen. Civetta

(1. Drittel des XVI. Jahrh.).

53 **Gebirgige Baumlandschaft.**

Ein Hohlweg mit einzelnen Bäumen, die fast buschartig an den Seiten in die Höhe des Berges gehen. Im Hintergrunde heller blauer Himmel; duftige Morgenwolken; helle Beleuchtung. Als Staffage eine Figur im Vorgrunde stehend; auf halber Höhe des Berges eine miniaturartig ausgeführte Schaar von Kriegsreitern mit ihrem Fähnlein, durch einen Hohlweg reitend.

Holz. Höhe 66, Breite 50 Cent.

„Ein wunderbar fleissig und leuchtend gemaltes Bild. Die zarten Lasuren am Himmel und den Wolken sind von prächtiger Wirkung. Die Farben, auch die der Bäume und des Bodens, zeigen ein herrliches Email. Merkwürdige Baumzeichnung; runde, fast kugelförmige Baumgipfel, ungemein fein im Detail und in der Farbengebung, man möchte sagen, ein Baum auf den andern hinaufgemalt. In dem Bilde, das allein durch den einfachen Gegenstand wirkt, liegt ein Stück frischer Poesie; der Hauch des Spätsommer-Morgens weht uns an; den kräftigen Erdgeruch meint man einzuathmen. Und dazu leuchtet eine strahlende und flimmernde Helligkeit vom Himmel her, die den duftigen Glanz, die Farben eines Hobbema fast übertrifft. In dem hochinteressanten Bilde erkennt man noch deutlich den Anschluss des Meisters an Patinir, obwohl er sich schon freier von ihm gemacht hat; er schlägt in unserem Bilde schon einen helleren bräunlicheren Ton an, während er zunächst noch die feste Mache und den getupften Baumschlag beibehält."

Scheibler, dessen Verdienst es ist, das auch kunsthistorisch bedeutende Bild unserm Meister zuzusprechen, das bisher als grosses Räthsel gegolten hatte und den verschiedensten, selbst späteren Meistern, so namentlich Elzheimer und Rombouts gegeben worden, sagt über dasselbe: »Ich erkenne darin bestimmt ein ausgezeichnetes Werk des *Herri Bles,* aus seiner besten, mittleren Zeit. Er hat nichts mehr von dem stark bläulich grünen Ton, den er in den Frühbildern von seinem Lehrer Patinir übernommen hatte, sondern ein saftiges Grün ist sehr vorwiegend. Andererseits hat das Bild noch nichts von der manierirten Verblasenheit seiner Spätwerke. — Ferner ist es sehr bemerkenswerth dadurch, dass es nicht die phantastische Art der niederländischen Landschaften dieser Gruppe zeigt, sondern einfach einen bewaldeten Hügel darstellt, etwa wie ein Holländer des 17. Jahrh. Von Niederländern aus Bles' Zeit ist bisher kein anderes Beispiel dieser Art bekannt. Auch ist es bei niederländischen Landschaften dieser Zeit selten, dass die Staffage so wenig hervortritt wie hier.«

Jan Sanders, gen. Hemessen

(1500—1575).

54 **Christus am Oelberg.**

Christus kniet links im Gebete; aus düsterer Wolke schwebt durch die düstere Nacht ein das Kreuz tragender, jugendlicher Engel zu ihm herab; in lichter Wolke der goldene Leidenskelch. Die Jünger liegen in tiefem Schlaf. Besonders fällt der herbe Kopf des Johannes und das bärtige Antlitz des das Schwert haltenden Petrus auf. Aus dem dunklen Hintergrunde rechts sieht man in langem Zuge Judas und die Schaar der Häscher nahen.

Auf der Schwertscheide des Petrus die Signatur: $\frac{H}{H}$

Holz. Höhe 152, Breite 232 Cent.

„Das grosse Tafelbild, das aus der Esterhazy-Galerie (Inventar 1867) stammt, ist unzweifelhaft ein Werk des Haarlemer bzw. Antwerpener Meisters Jan Hemessen, unter dessen Namen es auch in den letzten 40 Jahren ging, nachdem es ehemals für einen Quinten Massys gegolten hatte. Gewiss ist der Einfluss des Massys unverkennbar: der Naturalismus in der Wiedergabe ist dem älteren Meister entlehnt, speciell der Kopf des Johannes gemahnt an ihn. Aber die ganze, etwas theatralische Haltung, die braune Farbengebung, die Gruppirung sind so unzweifelhaft in der Art des Hemessen (vgl. das Epitaphium der Familie Rockocx bei St. Jacob zu Antwerpen), nur ist unser Bild bedeutend edler im Ton gehalten. Für die Technik sei auch die hl. Familie in München genannt, die eine ganz ähnliche Anwendung in der Verwerthung der starken Lasuren zeigt, und das grosse Bild: »L'Enfant prodigue« der Brüsseler Galerie. Freilich ist zu betonen, dass der »Christus am Oelberg« zu den besten Bildern des Meisters zählt, wenn es überhaupt nicht als das beste zu gelten hat. Man betrachte nur die Modellirung der Köpfe des Johannes und Petrus und der Hand Christi, und man betrachte den herannahenden Zug, der fast miniaturartig fein im Detail gemalt ist. Auch die Lichtwirkung, die ungemein wohlthuend auf dem sonst dunkel gehaltenen Bilde wirkt, ist fein berechnet. Wir verstehen wohl, warum man einerseits dem Cornelis Massys das Werk zuschreiben wollte und andererseits eine Expertise auf Heemskerk gerieth. Auf letzteren deutet, ich möchte sagen, der italienische Einfluss, der in den theatralischen Posen zum Ausdruck gelangt, auf den ersteren der Naturalismus in der Zeichnung und die Farbenscala. Da aber Hemessen in der Mitte zwischen beiden Meistern steht, und da alle Qualitäten auch für ihn sprechen, müssen wir, abgesehen von der jedenfalls echten Signatur, das Bild als ein treffliches Werk des Jan Hemessen constatiren."

Jan de Bray
(† 1697 in Haarlem).

55 **Männliches Bildniss, wahrscheinlich eines niederländischen Malers.**

Lebensgrosses Kniestück eines Mannes in mittleren Jahren mit klugem Gesichtsausdruck, in Dreiviertelwendung nach rechts neben einem mit olivgrünem Tuche bedeckten Tische stehend, auf dem ein hoher schwarzer Hut liegt. Er trägt ein schwarzes reich gemustertes Gewand, über das ein blendend weisser Umlegkragen fällt. Den linken Arm hat er in die Seite gestemmt, der rechte fällt herab, und hält die Hand einen Handschuh. Grünlich-brauner Grund, von dem sich die Figur ungemein wirkungsvoll abhebt. Links unten: *Aetatis āni 45 A E H T*

Leinwand. Höhe 97, Breite 81 Cent.

„Das hervorragende Bild ist ein ganz meisterhaftes Portrait und kommt in seiner geradezu vollendeten Technik an die besten Werke des Frans Hals heran, unter dessen directem Einflusse ja auch der Meister stand. Der Ausdruck der klugen Gesichtszüge ist trefflich wiedergegeben; ausgezeichnet ist die Modellirung und das Incarnat der Hände und die feine Behandlung der Haare. Das ganze Bild ist etwas dunkel gehalten in satten tiefen Tönen, zu denen das blendende Weiss des Kragens in prachtvollem Contraste steht. Man vergleiche unser Bild mit dem berühmten Regentenbilde des Meisters in der Galerie zu Haarlem, und die Aehnlichkeit in der Farbengebung, den grünlichen Tönen, dem leuchtenden Schwarz und auch in der ganzen Auffassung ist eine überzeugende. Das Bild ist jedenfalls eine ganz hervorragende Arbeit des grossen Meisters, so bedeutend, dass mehrere Autoritäten das Bild dem Frans Hals selbst zugeschrieben haben; für Douffet, dem es andere Expertisen zusprechen wollten, ist es zu trefflich.“

Anton van Dyck
(1599—1641).

56 **Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.**

Rechts die Madonna, den Blick seitwärts nach oben gerichtet, in rothem Kleide und blauem Mantel, den nackten Jesusknaben auf dem Schoosse haltend, der dem links stehenden hl. Joseph liebevoll die Händchen entgegenstreckt.

Leinwand. Höhe 110, Breite 90 Cent.

„In der K. K. Gemälde-Galerie zu Wien ist eine hl. Familie des van Dyck, die der unseren fast ganz gleicht. Man könnte daher bei flüchtigem Beschauen annehmen, es hier mit einer Copie des Wiener Bildes zu thun zu haben. Dem ist aber keineswegs so; wir haben vielmehr ein früheres Bild als das angeführte vor uns. Zunächst spricht dafür die herbere Auffassung und Behandlung, die speciell im Kopfe der Madonna zum Ausdruck kommt, dem das Weiche, fast Süsse des Wiener Bildes fehlt, ferner die kräftige, nicht so glatte Farbengebung; vor allem ist hier der bewölkte Himmel des Hintergrundes zu erwähnen mit seinen eigenthümlichen Beleuchtungs-Effecten, die in ihren scharfen grellen Gegensätzen sehr wirksam sind. Vielleicht darf man unsere hl. Familie die vollkommen ausgeführte Studie zu der Wiener nennen. Darauf deutet vornehmlich der Umstand hin, dass das Christuskind, das in Haltung und Modellirung ganz dem auf dem Wiener Bilde entspricht, ursprünglich anders gestellt war. Die noch deutlichen Pentimenti, die das eine Auge und die Nase des früheren Kindes noch klar erkennen lassen, beweisen den ersten Entwurf, in dem, entgegen dem Wiener Bilde, das Jesuskind nicht nach dem heil. Joseph, sondern nach dem Beschauer blickte und ganz aus dem Bilde heraussah.“

Anton van Dyck (Schule).

57 **Pieta.**

Vor dem Kreuzesstamme sitzt die Schmerzensmutter, die den Kopf ihres an der Erde auf weissem Linnen hingestreckten göttlichen Sohnes umfängt; links der ihr tröstend zur Seite stehende hl. Johannes.

Leinwand. Höhe 89, Breite 118 Cent.

Coloristisch schöne Skizze zu einem grossen Altarbilde, vornehm in der Anordnung und weich in der Farbengebung. Das Bild erinnert, namentlich in der Figur des Johannes, an van Dyck's „Le Christ sur les genoux de la Vièrge“ im Museum zu Antwerpen.

Philippe de Champaigne
(1602—1674).

58 **Brustbild eines geharnischten Feldherrn.**

Auf wolkigem Hintergrunde, der nur auf der einen Seite durch eine Mauer begrenzt wird, ist das Bild eines geharnischten Edelmannes, der in den besten Jahren steht, gemalt. Der ungemein bedeutende, gross modellierte Kopf ist von langen Haaren umrahmt, die auf die Rüstung und auf den weissen Umlegekragen herniederfallen. Leichter Bartanflug auf der Oberlippe, eine mächtige Nase, grosse Augen, über denen sich starke Augenbrauen wölben. Der Blick ist streng und ernst. Das Haupt ist von einem schwarzen Sammetkäppchen bedeckt. Sehr fein berechnet ist der Lichteffect auf dem grauen Panzer.

Leinwand. Höhe 74, Breite 62 Cent.

„Das Bild ist entschieden vlämischen bezw. französischen Ursprungs und gemahnt in der Technik lebhaft an Nicolas Duchesne; zugleich sind aber Züge zu bemerken, die den Beschauer an van Dyck erinnern, die braun-graue Untermalung finden wir bei vielen seiner Werke vor; speciell gehören die Fleischtöne in die Zeit seiner »späteren blasseren Palette«, um Burckhardts Ausdruck anzuwenden. Der Künstler, auf den nun am meisten dieser doppelte Einfluss gewirkt hat, ist entschieden Philippe de Champaigne; als Vlamländer steht er unter dem Zauber seines wenige Jahre älteren grossen Landsmannes, während er, der in Paris lebte, der mit der Tochter des Duchesne verheirathet war, auch viel von der rein französischen Art in sich aufgenommen hat. Ebenfalls der Gegenstand passt auf ihn; er, der selbst als Hugenotte verdächtigt wurde, hat die streitbaren Führer der katholischen sowohl wie auch der hugenottischen Partei durch seinen Pinsel verewigt. Und ein solch gewaltiger Kriegsmann, — sei es ein katholischer Guise oder ein protestantischer Rohan — ist auch unser Feldherr, dessen bedeutendes Antlitz eine flüchtige Aehnlichkeit mit Cromwell aufweist; derselbe harte und grosse Zug liegt auf seinen Mienen, der dem Protector eigenthümlich ist. Das Bild dürfte der späteren Periode des Künstlers angehören und etwa um die gleiche Zeit wie das Brüsseler Selbstportrait entstanden sein, welches die Jahreszahl 1668 trägt.

Joost Cornelisz Drooch-Sloot
(1616—1666).

59 **Raufende Bauern.**

Auf freiem Platze vor der Kirche und den zwischen Bäumen und Gebüsch versteckt liegenden Häusern eines Dorfes sind trunkene Bauern in Streit gerathen und gehen mit Messern auf einander los; ihre Weiber suchen sie vom Streite zurückzuhalten.

Holz. Höhe 60, Breite 78 Cent.

„Sehr gutes Bild des Meisters, in schönen dunklen und tiefen Tönen gehalten."

Bezeichnet: Rembrandt 1637.

60 **Alte Frau mit Meerkatze.**

Ein altes Weib mit struppigen Haaren und recht behaarten Armen und Brust hält in seinen Armen eine junge Meerkatze, die sich zärtlich an es schmiegt. Dunkler bräunlicher Grund.

Leinwand. Höhe 60, Breite 52 Cent.

„Interessantes geistreich behandeltes Bild von ungemein charakteristischer Beleuchtung des Gesichtes der Frau. Der prächtig modellirte Kopf der Frau, der an bekannte Typen Rembrandts anklingt, ist mit grossem Pinsel wuchtig hingestrichen. Die vielen Thierzeichnungen Rembrandts fallen wie unser Bild meist in das Jahr 1637, wo Rembrandt in einer Menagerie in Amsterdam seine Studien machen konnte. Man kann mit apodiktischer Bestimmtheit nicht die Autorschaft Rembrandts für das jedenfalls sehr interessante Bild, das leider gelitten, behaupten, wenn auch andererseits manche Momente für die Wahrscheinlichkeit derselben sprechen.

Unbekannter Meister
(um 1660—1680).

61 **Landschafts-Skizze.**

Fluss; ödes Feld und in der Ferne altes Gemäuer. Wolkiger, sonderbar beleuchteter Abendhimmel.

Holz. Höhe 26, Breite 47 Cent.

„Die hochinteressante Skizze ist gleichsam modern gemalt; die Fülle von Farben, die für die Fernwirkung prachtvoll gemischt sind, ist mit breitem Pinsel fast hingestrichen und eine Farbe über die andere gemalt. Bewundernswerth richtig ist trotzdem der Effect dieser für die damalige Zeit auffälligen Malweise berechnet. Wir haben es jedenfalls mit einem virtuosen Meister des Colorits zu thun, dessen Namen sich aber nicht bestimmen lässt. Nach einer Ansicht hat auf unseren Künstler Rembrandt eingewirkt, und will man speciell einige Motive auf die grosse Ruinenlandschaft zu Cassel hindeuten. Nach einer anderen Ansicht soll das jedenfalls tüchtige Bildchen, gestützt auf ein ähnliches in Amsterdam befindliches bezeichnetes Werk des Salvator Rosa, an diesen zu geben sein."

Salomon van Ruisdael
(1600—1670).

62 **Canallandschaft.**

Rechts eine grosse Wasserfläche; auf dem Ufer links hohe Bäume; im fernen Hintergrund ein Dorfkirchthurm. Als Staffage Fischer, die Netze auswerfend.

Signirt. Holz. Höhe 59, Breite 81 Cent.

„Der ganze Liebreiz, den Salomon Ruisdael seinen Wasserlandschaften zu geben pflegt, ist über unserem Bilde ausgebreitet. Die klaren Lufttöne, der silbergraue Ton des Wassers, die zarten Wolken- und Himmel-Lasuren, nicht am wenigsten der Baumschlag mit den dem Meister eigenthümlichen aufgesetzten Lichtern beweist unzweifelhaft, dass wir es mit einer Arbeit des grossen Haarlemer Meisters zu thun haben, und zwar mit einer Arbeit, die zu den besten seiner Werkstatt zu rechnen ist. Das Bild kann zu den hervorragendsten Landschaften der Sammlung gezählt werden."

Nicolaus Marienhof
(um 1650).

63 **Felslandschaft mit Wasserfall.**

Durch ein wildes Felsgeklüfte, das theils von hohen Bäumen und Buschwerk bestanden ist, ergiesst sich in der Mitte tosend ein breiter Wasserfall über gewaltige Felssteine; auf der Höhe der in Nebel gehüllten Fernsicht zwei Figuren.

Bezeichnet: *Marienhof.* Holz. Höhe 26, Breite 23 Cent.

„Köstliches, ungemein reizvolles Bildchen, geistreich im Entwurf und vollendet in der feinen Durchführung. Der bräunliche Ton der Landschaft und die figürliche Staffage zeigen unverkennbar den Rembrandt'schen Einfluss, unter dem der Meister steht. Das vortreffliche Bildchen ist auch kunsthistorisch von höchstem Interesse, da von dem so sehr seltenen Meister bislang nur signirte Figurenbilder bekannt sind, in der Eremitage zu St. Petersburg (der Schreiber in der Maler-Werkstatt) und in den Galerieen zu Dresden und Cassel. Der Meister, über dessen Lebenslauf uns nichts bekannt ist, als dass er aus Haarlem oder Gorkum gebürtig, um 1650 thätig war und den Vornamen Nicolaus trug, beweist auf unserem trefflichen Bildchen, das seine voll ausgeschriebene Signatur trägt, dass er auch als Landschafter nicht minder Werthvolles geleistet wie als Figurenmaler."

Jan Fyt

(1606—1671).

64 **Kaninchen-Familie.**

Eine grosse Schaar alter und junger Kaninchen von allen Farben, in allen möglichen Stellungen, spielend, fressend und ausruhend im Vorgrunde vor dem Stalle gruppirt.

Leinwand. Höhe 102, Breite 154 Cent.

„Treffliches Werk des berühmten Antwerpener Meisters, und zwar eines seiner originellsten und liebenswürdigsten. Eine unübertroffen getreue Beobachtung des Thierlebens und eine treffliche Wiedergabe des verschiedenartigen Ausdrucks der Thier-Physiognomieen zeichnet unser Bild aus. Für die Bestimmung desselben konnte nur Fyt in Frage kommen, nicht deswegen, weil das Bild stets unter seinem Namen ging, nicht deswegen, weil Reste der Signatur noch zu erkennen sind, sondern weil die ganze Eigenart der Zeichnung und die ganze Technik der Malweise auf den jungen Freund und Mitarbeiter des Rubens hinweisen. Die Pinselführung — man beachte nur die wundervolle leichte Art in der Behandlung des Felles — ist so in der Eigenart des Fyt, dass jeder Zweifel schwinden musste und die alte Bezeichnung als unanfechtbar bestehen bleiben konnte. Wir haben es ganz unbestritten mit einem hervorragenden Werke des Jan Fyt zu thun!"

Jacob Salomonsz. van Ruisdael

(1630/40—1681).

65 **Herbstlandschaft bei Abendstimmung.**

An einem stillen Weiher im Vorgrunde rechts herbstliche Bäume mit braungoldigem Laub. Das Gelände dehnt sich nach rechts weit aus und ist im Hintergrunde von Höhenzug begrenzt. Als Staffage ein Hirt, der seine Kuhheerde zur Tränke treibt. Am Himmel leichte Abendwolken.

Bezeichnet: *J. R.* Holz. Höhe 34, Breite 52 Cent.

„Fein gestimmtes, pikantes Werk des Meisters; die Poesie seines Schaffens liegt über der Landschaft ausgebreitet. Das stille Plätzchen am Wasser, die wunderbare Herbstabendstimmung sind von einem kaum zu übertreffenden Reiz. Das duftige Colorit und der zarte Luftton sind ganz besonders hervorzuheben. Wir dürfen das Bild in des Meisters erste Periode setzen, in der sich der Einfluss seines Vaters Salomon Ruisdael zeigt, der besonders bei der klaren, durchsichtigen Färbung des Wassers und dem fast miniaturartig gemalten Baumschlag sich geltend macht."

Abraham van Beijeren

(1620—1674).

66 **Marine.**

Fischerboote auf bewegter See.

Bezeichnet: *A B.* Holz. Höhe 41, Breite 55 Cent.

„Sehr hübsches kleines Bildchen, trefflich im Luftton und im Silbergrau der Wellen Interessantes Specimen der selten vorkommenden Vorwürfe des berühmten Stillleben- und Fischmalers. Das Bildchen hat leider etwas gelitten."

Karel Dujardin

(1625—1678).

67 **Italienische Landschaft mit Vieh.**

Im Vorgrunde einer reichen italienischen Landschaft, die sich links zu einer weiten Fernsicht ausdehnt, steht und lagert an einem Wasser eine grosse Heerde von Kühen, Schafen und Ziegen; rechts hinter der Hauptgruppe zwei im Kampfe sich stossende Kühe. Hirtinnen mit Melkerinnen nahen von rechts. Im Hintergrunde von heftigem Winde bewegte Bäume. Abendliche dunstige Beleuchtung bei Gewitterwolken.

Bezeichnet: *DU JARDIN.* Leinwand. Höhe 92, Breite 110 Cent.

„Prächtiges Bild des bedeutenden Berchem-Schülers, reich in der Composition, vortrefflich in der Ausführung und harmonisch abgetönt in der Farbengebung. Vor Allem seien die meisterhaft ausgeführten Bäume hervorgehoben, sowie die eigentümliche Gewitterbeleuchtung, die durch Anbringen von röthlicher Deckfarbe auf den grau-weissen Grund prächtig wiedergegeben ist. In der Thierstaffage kommt Potters Einfluss zur Geltung; sie ist ganz in der Art des grossen Meisters ausgeführt; auch in der Derbheit im Detail verleugnet sich der Holländer nicht. Das trefflich erhaltene Bild darf den besten Arbeiten des beliebten Meisters zugezählt werden."

Pieter van Laer, gen. Bamboccio

(1623 bis nach 1658).

68 **Schmiede in einer römischen Ruine.**

Auf einem Hofe zwei Hufschmiede, einen Schimmel beschlagend, der sich aufbäumt. Im Hintergrunde links die Feuerstätte, rechts verfallene dunkle Mauer und Bretterzaun.

Leinwand. Höhe 44, Breite 57 Cent.

„Ausgezeichnetes Bild des vortrefflichen Künstlers, der als erster das italienische Volksleben mit nordischem Künstlerauge betrachtete, ihm seine malerischen Seiten abgewann und es mit kräftiger Technik auf die Fläche zu bannen verstand. Dasselbe ist ungemein wirksam in grosser Farbengluth im Helldunkel und in den kecken Lichtwirkungen, die an A. Cuyp erinnern. Ein ähnlicher Vorwurf des Meisters im Schweriner Museum."



Holzsculptur.

69 **Die Anbetung der hl. drei Könige.**

In verfallener Halle sitzt Madonna, auf dem Schoosse das Bambino, dem einer der Könige vor ihm knieend huldigt; zu den Seiten die beiden anderen Könige und der hl. Joseph, rechts naht zu Pferde das Gefolge.

Höhe 40, Breite 50 Cent.

Gutes Relief eines Donatello-Schülers mit Resten der alten Bemalung und Vergoldung.

Bronzesculptur.

Florentiner Meister der Frührenaissance.

70 **Venus.**

Herrliche kleine Statuette der Venus; der Act ist ungemein gut gesehen und verräth ein eifriges Studium der Antike sowie der Natur. Sie ist entschieden einem Florentiner Atelier entstammend, vielleicht dem Antonio Pollajuolo (1429—1498) zuzuschreiben, der wohl am besten anatomisch richtig gearbeitet hat und trotzdem, wie speciell einzelne Figuren seiner römischen Grabmäler zeigen, graziös und anmuthsvoll zu schaffen verstand.

Initialen-Sammlung.

71 **50 Blatt.**

Ausgezeichnete Initialen des XIII. bis XVI. Jahrhunderts, in Farben und Gold ausgeführt, auf Pergament und Papier.

Verschiedene Grössen. Werden auf Wunsch vereinzelt.

„Die Blätter sind zum grössten Theile deutschen, einige italienischen Ursprungs und sind wertvolle, oft hochkünstlerische Miniaturen der romanischen, gothischen und Renaissance-Epoche. Die ungemein interessante Sammlung gibt eine klare und schätzenswerte Uebersicht der Entwicklung der Buchstaben-Zeichnung und -Verzierung durch vier Jahrhunderte und drei verschiedene Kunstepochen. Zugleich neben dieser culturhistorischen ist auch der künstlerische Werth der Initialen ein hoher. Hervorzuheben sind die trefflichen romanischen und frühgothischen Blätter."







Nr. 2. Allegretto Nuzio.

Phototypie B. Kühlen. M.Gladbach.





Nr. 3. Gentile da Fabriano.

Phototypie B. Kühlen. M.Gladbach.





Nr. 5. Andrea Mantegna.

Phototypie B. Kühlen, M. Gladbach.





Nr. 6. Ansuino da Forli.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach





Nr. 9. Lorenzo Costa.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.





Nr. 11. G. Buonconsiglio.

Phototypie B. Kühlen, M. Gladbach.





Nr. 12. A. G. Solario.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbac





Nr. 13. Giovanni Baptista Moroni.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.





Nr. 18. Antonio da Murano.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.





Nr. 22. Giorgione.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.





Nr. 23. Giorgione.

Phototypie B. Kühlen M.Gladbach.





Nr. 24. Tiziano Vecelli.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.





Nr. 29. Sebastiano Luciani gen. del Piombo.

Phototypie B. Kühlen M.Gladbach.





Nr. 30. Paolo Caliari gen. Paolo Veronese.

Phototypie B. Kühlen, M. Gladbach.





Nr. 35. Andrea Medolla gen. Schiavone.

Phototypie B. Kühlen M.Gladbach.





Nr. 38. Leandro da Ponte gen. Il Bassano.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.





Nr. 44. Diego Velazquez de Silva.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach





Nr. 47. Claude Gellée gen. Le Lorrain.

Phototypie B. Kühlen M.Gladbach.





Nr. 49. Lukas Kranach d. A.

Phototypie B. Kühlen. M.Gladbach.





Nr. 53. Hendrik Bles gen. Civetta.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.





Nr. 54. Jan Sanders gen. Hemessen.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach





Nr. 55. Jan de Bray.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.



Nr. 42. M. Marieschi.



Nr. 58. Ph. de Champaigne.

Phototypie B. Kühlen M.Gladbach.





Nr. 62. Salomon van Ruysdael.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.





Nr. 63. Nicolaus Marienhof.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach





Nr. 64. Jan Fyt.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.





Nr. 65. Jacob Salomonsz. van Ruisdael.

Phototypie B. Kühlen, M.-Gladbach.





Nr. 67. K. Du Jardin.

Phototypie B. Kühlen, M. Gladbach.





KATALOG

EINER

GALERIE HERVORRAGENDER GEMÄLDE

ERSTER MEISTER

VORWIEGEND

DER ITALIENISCHEN, SPANISCHEN UND DEUTSCHEN SCHULEN DER RENAISSANCEZEIT

UND

DER NIEDERLÄNDISCHEN SCHULEN DES XVII. JAHRHUNDERTS.

VERSTEIGERUNG ZU KÖLN

DEN 5. UND 6. NOVEMBER 1901,

